

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Tecnologia e Obsolescência nas Práticas
Artísticas Contemporâneas**

MARGARIDA DE LOPES GRILO

Tese orientada pelo Prof. Doutor Pedro Lapa, especialmente
elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Arte,
Património e Teoria do Restauro

2018

Agradecimentos

Expresso o maior agradecimento ao Prof. Dr. Pedro Lapa, pelo exemplo maior de integridade, excelência acadêmica e ética profissional, tanto ao longo da orientação desta dissertação, tal como durante os vários anos em que fui sua aluna.

A Maria Pinto, Mário Rosado, e Tiago Camara Pereira desejo agradecer a disponibilidade e os debates frutíferos.

Agradeço também à minha mãe, Alice, e ao meu pai, Joaquim, pela paciência e apoio incondicionais ao longo deste processo.

Resumo

Esta dissertação em Teoria da Arte procura definir uma hipótese experimental capaz de explicitar uma abordagem à História da Arte, que se desenvolve em torno do conjunto de problemas que o acelerado desenvolvimento tecnológico e o seu subproduto, a obsolescência, impõem às práticas artísticas contemporâneas.

Assim, através das hipóteses levantadas pelo pensamento de Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Giorgio Agamben ou Thierry de Duve, iremos proceder à construção de uma síntese teórica capaz de enquadrar as principais problemáticas levantadas por um conjunto de obras de arte, tal como aferir acerca das possibilidades que essas práticas artísticas levantam para a emancipação crítica do sujeito diante do quadro social, político e económico da sociedade contemporânea.

Em concreto, delimitamos a nossa análise a exemplos de obras de arte dos artistas Rodney Graham, Stan Douglas e Tacita Dean (a partir de 1980 a meados da primeira década de 2000) que se propõem a problematizar as categorias da técnica, tecnologia e da obsolescência, em conjunto com a mundividência que subjaz a essas manifestações, posicionando-as criticamente no contexto actual.

Concluindo, através do estudo das principais implicações metodológicas e epistemológicas associadas ao uso de técnicas e tecnologias, que por uma ordem determinada se tornam obsoletas, interessar-nos-á compreender diferentes propostas artísticas de actualização crítica, ou resgate no presente, dessas manifestações, que através de uma reflexão profunda sobre as suas condições históricas no passado e a possibilidade potencial da sua actualização no presente, são entendidas como arquivos de subjectividades e realidades sociais passadas capazes de sugerir novas possibilidades de entendimento da própria história cultural.

Palavras-chave: Teoria da Arte, Arte contemporânea, Tecnologia, Obsolescência, Walter Benjamin.

Abstract

This dissertation in the field of Art Theory seeks to define an experimental hypothesis capable of setting out an approach to the History of Art, which revolves around the set of problems that the rapid technological development and its by-product, obsolescence, are instilling in contemporary artistic practices.

Therefore, by resorting to the hypotheses raised by the thinking of Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Giorgio Agamben or Thierry de Duve, we will undertake the construction of a theoretical synthesis which is able to accommodate the main issues posed by a series of artworks, while also assessing the possibilities that those same artistic practices offer to the critical emancipation of the subject vis-à-vis the social, political and economic framework of contemporary society.

Specifically, we circumscribe our analysis to examples of artworks executed by Rodney Graham, Stan Douglas and Tacita Dean (from 1980 to the first five years of the new millennium) which intend to question the categories of technique, technology and obsolescence, together with the world view which underlies those manifestations, by placing them critically in the current context.

In conclusion, through the study of the chief methodological and epistemological implications related to the use of techniques and technologies, which become obsolete in a certain order, our goal is the comprehension of varied artistic offers aimed at bringing into the present or critically updating those manifestations, which, through a deep reflection about their past historical conditions and their potential for modernization in current times, are seen as archives of subjectivities and former social realities able to propose new possibilities for the comprehension of cultural history itself.

Keywords: Art Theory, Contemporary Art, Obsolescence, Technology, Walter Benjamin

Índice

Introdução.....	13
1. Enquadramento e Exemplos do Entendimento da Matéria Descartada nas Práticas Artísticas de 1912-1971.....	17
1.1. Instrumentalização da matéria descartada, obsoleta ou “encontrada” no quotidiano	18
1.2. A valorização significativa da matéria descartada ou obsoleta	22
1.3. A contra-tendência do uso da tecnologia e técnicas obsoletas nas práticas artísticas contemporâneas.....	31
2. Uma Ideia Unívoca de Progresso e a Ausência de Critérios de Aferência Qualitativa das Propostas Artísticas.....	36
2.1. A condição “ <i>post-medium</i> ” e a necessidade da reinvenção da “especificidade” do <i>medium</i> em Krauss	38
3. Tecnologia: História e Natureza – O interesse pelos processos na investigação histórica e científica	44
3.1. A “nova natureza” em Benjamin.....	45
4. O Obsoleto como Marca da História – Imagens Dialécticas	51
4.1. A redenção do obsoleto como matéria significativa.....	54
4.1.1. Redenção do obsoleto por via do modo dialéctico: o exemplo da instalação <i>Rheinmetall/Victoria 8</i> (2003) de Rodney Graham	57
5. Problematização do Tempo e do Espaço, através da Tecnologia, nas Imagens Dialécticas	64
5.1. Princípio de Construção como Montagem.....	66
5.1.1. Entendimento da Arte através das tecnologias e técnicas da fotografia e filme.....	69
5.2. A dimensão temporal utópica da tecnologia – estágios “demasiado cedo” e “demasiado tarde”	75
5.3. O potencial utópico aliado à transitoriedade temporal da <i>Technik</i> e a montagem alegórica: o exemplo de <i>Overture</i> (1986) de Stan Douglas	82
5.4. A história da subjectividade que se associa a determinado tipo de representações, o exemplo de <i>Panoramic Rotunda</i> (1985) de Stan Douglas.....	88
6. O Jogo e a “Forma-Jogo” da Technik, a partir da Experiência como Infância	94

6.1. A experiência como infância, para a transformação do espectador em produtor de sentido: o exemplo da instalação <i>Onomatopoeia</i> (1985-86) de Stan Douglas.....	103
6.2. O colecionador como figura contígua ao jogador: o exemplo de <i>Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)</i> (2002) de Tacita Dean.....	106
6.3. O apelo à experiência como infância e ao jogo, a partir de uma reflexão sobre o <i>medium</i> nas práticas artísticas: o exemplo de <i>Der Sandmann</i> (1995) de Stan Douglas ...	111
 7. O Interesse do Panorama Intelectual de Benjamin para as Práticas Artísticas Contemporâneas.....	 123
7.1. A possibilidade da actividade crítica das práticas artísticas separadas de projectos de emancipação na teoria de Thierry de Duve	127
7.2. O pensamento de Benjamin no quadro de uma actividade crítica das práticas artísticas, orientada por uma máxima de emancipação	132
 Conclusão	 136
 Bibliografia.....	 142
 Anexos - Imagens	 145

Nota: A presente dissertação não está redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico de 1990.

Índice de Imagens

Imagem 1. John Heartfield, <i>Normalisierung</i> . 1936	145
Imagem 2. Pablo Picasso, <i>Nature Morte à la Chaise Cannée</i> . 1912	145
Imagem 3. Pablo Picasso, <i>Violon</i> . c.1912	146
Imagem 4. Pablo Picasso. <i>Tête de femme</i> . 1929–1930	146
Imagem 5. Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> .1917 (réplica 1964)	147
Imagem 6. Kurt Schwitters, <i>Merzbild Rossfett</i> . c. 1919.....	147
Imagem 7. Man Ray, <i>De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle</i> .1934	148
Imagem 8. Robert Rauschenberg, <i>Charlene</i> . 1954.....	148
Imagem 9. Kazimir Malevich, <i>Soldado da Primeira Divisão</i> . 1914	149
Imagem 10. Bruce Conner, <i>Temptation of St. Barney Google</i> . 1959	149
Imagem 11. Marcel Broodthaers, <i>Ma Collection</i> . 1971	150
Imagem 12. Rodney Graham, <i>Rheinmetall/Victoria 8</i> . 2003	151
Imagem 13. Tacita Dean, <i>The Green Ray</i> (Filme Still). 2001.....	151
Imagem 14. Stan Douglas, <i>Overture</i> . 1986.....	152
Imagem 15. Stan Douglas, <i>Panoramic Rotunda</i> . 1985.....	152
Imagem 16. Jeff Wall, <i>Restoration</i> . 1993	153
Imagem 17. Aura Rosenberg, <i>Kaiserpanorama (Berlin Childhood)</i> . 2000	153
Imagem 18. Stan Douglas, <i>Onomatopoeia</i> . 1985–86	154
Imagem 19. Tacita Dean, <i>Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers) (Filme Still)</i> . 2002.....	154
Imagem 20. Tacita Dean, <i>Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers) (Filme Still)</i> . 2002.....	155
Imagem 21. Stan Douglas, <i>Der Sandmann</i> (Filme Still).1995.....	155

Introdução

Pretendemos nesta dissertação, através de um estudo em Teoria da Arte organizada numa abordagem à História da Arte, definir as bases teóricas para compreender por que metodologia pode a recorrência do uso da tecnologia e da categoria da obsolescência, nas práticas artísticas contemporâneas, conduzir a uma reflexão acerca daquilo que pode ser uma actividade artística que salvguarde uma reflexão crítica e emancipatória do sujeito na contemporaneidade.

Em primeiro lugar, por um lado, iremos oferecer diversos exemplos de obras de arte ou práticas artísticas, que datam do período entre 1912 a 1971, cujas problemáticas permitam enquadrar o entendimento e desenvolvimento do uso de matéria obsoleta, ou “encontrada” no quotidiano, identificando para isto, genericamente, uma tendência do seu uso de modo instrumental e outra tendência de valorização significativa dessas matérias. Por outro lado e através da síntese anterior, iremos explicar e identificar a contra-tendência minoritária patente em algumas práticas artísticas contemporâneas, que prosseguem pelo uso de técnicas, tecnologias e sistemas de representação obsoletos, empenhados numa actividade crítica, uma vez que entendem esses sistemas como suportes mnemónicos do seu significado histórico e projectivos da sua materialidade ou forma, aptos a serem reconsiderados significativamente no presente.

Em segundo lugar, por um lado, trataremos de defender em que medida é que a obsolescência tecnológica, ou o abandono sucessivo de formas em prol de outras provocadas pelo desenvolvimento tecnológico, entendida como referente histórico, é indicador de uma determinada ordem de entendimento da ideia de progresso da história, nomeadamente, aquela associada ao capitalismo industrial da modernidade. Por outro lado, através do conceito de “*post-medium condition*” de Rosalind Krauss (n.1941), tentaremos justificar e compreender as consequências epistemológicas e metodológicas que determinadas práticas artísticas comportam na contemporaneidade. Esta condição torna-se relevante para o nosso estudo porque, como herdeira de uma concepção teleológica da história, evolucionista e tecnologicamente determinista, vem assumir-se posteriormente e por contraste como uma condição hegemónica que traduz uma arbitrariedade de sentidos e manifestações

pluralistas da arte. Noutras palavras, tentaremos compreender de que forma a predominância de determinadas metodologias e concepções daquilo que constitui uma prática artística na contemporaneidade depaupera a própria ideia de algum objectivo aferível para as práticas artísticas, levando a que a capacidade artística se revele indiferenciável, valendo as obras apenas pelo seu valor enquanto mercadoria, em que, consequentemente, o obsoleto não tem valor significativo para o entendimento do presente. Ainda neste sentido, interessar-nos-á compreender e justificar em que medida é que o *medium*, derivado auto-diferencialmente das condições objectivas do “suporte técnico” é ainda, para alguns artistas na contemporaneidade, o elemento mais adequado para tratar das transformações na experiência da subjectividade na sociedade. Isto é, iremos explicar as principais propostas de Krauss no que toca à necessidade de alguma especificação do *medium* para a salvaguarda da competência artística e também para garantir o isolamento da esfera artística do processo de mercantilização da arte, que se faz pelo apelo a uma estrutura recursiva que permita a análise e interpretação dos seus códigos de significação próprios, aliados a convenções derivadas, mas distintas daquelas que se dispõem exclusivamente sobre as propriedades físicas do suporte.

Em terceiro lugar, iremos estabelecer as implicações que emergem da convergência entre a tecnologia, história e natureza, baseando-nos na filosofia e pensamento sobre a história de Walter Benjamin (1892-1940). Procuraremos aqui desenvolver a construção da defesa de uma “arqueologia” do obsoleto, de formas e técnicas ultrapassadas, nomeadamente a partir de inovações tecnológicas surgidas durante o século XX, uma vez que entendemos ser necessário compreender o conteúdo histórico que cada um destes fenómenos encerram no presente, em articulação com o passado, patente através da sua obsolescência como material significativo. Dada a popularidade, fragmentação e, por vezes, incompletude da obra de Benjamin, as propostas de leitura do seu pensamento resultam não raramente numa reconstituição possível dos textos, resultando numa grande disparidade interpretativa que oscila, por exemplo, entre uma identificação entre o seu pensamento com o Marxismo, o Judaísmo, ou mais tarde teorias linguísticas¹. De modo a corresponder com a nossa proposta interpretativa, da importância do estudo das implicações da

¹ Para um desenvolvimento acerca das múltiplas interpretações ao longo do tempo acerca do pensamento benjaminiano consultar, por exemplo: Leslie, Esther and George Souvlis. "Interview with Esther Leslie: For A Marxist Poetics Of Science." *Historical Materialism: Research In Critical Marxist Theory*. Acedido Setembro 1, 2017, <http://www.historicalmaterialism.org/interview-with-esther-leslie-for-marxist-poetics-science>.

tecnologia e do obsoleto para o panorama artístico e político da contemporaneidade, optamos por seguir principalmente as leituras de Benjamin defendidas pelas historiadoras Esther Leslie (n.1964) e Susan Buck-Morss (n.?), nas obras, respectivamente, *Overpowering Conformism* (2000) e *Dialectics of Seeing* (1991), em conjunto com a obra *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"* (2007) do sociólogo e filósofo Michael Löwy (n.1938). Se a interpretação de Leslie pode ser entendida como mais politizada, centrando-se numa defesa do materialismo através do estudo da política e da estética da tecnologia em toda a obra disponível de Benjamin, já a interpretação de Buck-Morss está maioritariamente centrada numa reconstrução filosófica do livro incompleto de Benjamin *Passagen Werk* (1927-1940), esclarecendo em detalhe a ideia de imagem dialéctica e da importância das “constelações críticas” que rodeiam os objectos obsoletos do passado para a interpretação histórica e política desse passado e do presente. Por seu lado, Löwy oferece-nos uma leitura detalhada de *Sobre o Conceito da História* (1940), de Benjamin, cruzando perspectivas filosóficas, teológicas e políticas, demonstrando como esse ensaio se oferece como um texto basilar para a compreensão do pensamento benjaminiano, tal como da relação entre redenção e revolução nele explicitada, que se torna fundamental para o desenvolvimento da presente dissertação.

Em quarto lugar, mediante um conjunto de exemplos de obras de arte por Rodney Graham (n.1949), Stan Douglas (n.1960) e Tacita Dean (n.1965), também iremos explicitar e analisar, por um lado, o processo retrospectivo e de redenção que Benjamin aplica no método das imagens dialécticas, como a forma de descobrir a verdade na “pilha de lixo” da história moderna², isto é, nas ruínas da produção de mercadorias associadas ao desenvolvimento do capitalismo industrial. Ainda, por outro lado, iremos reunir um conjunto de argumentos, assentes em considerações espaço-temporais relacionadas com a tecnologia e o conteúdo utópico potencial que Benjamin lhe atribui – respectivamente, a montagem alegórica e a transitoriedade da tecnologia – plausíveis para a afirmação de uma interpretação histórica aberta e emancipatória do sujeito crítico, que se faça pelo estudo do obsoleto, particularmente, através do seu uso significativo nas práticas artísticas contemporâneas mediante a adopção de uma “forma-jogo” da técnica e tecnologia nessas práticas e de um modo

² Cf. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the arcades project* (Cambridge, London: MIT Press, 1991), 218.

de relacionamento com a matéria que se associa à experiência, como infância, e ao jogo, no entendimento de Giorgio Agamben (n.1942).

Por último, através do pensamento de Thierry de Duve (n.1944), iremos apresentar uma análise da importância do panorama intelectual de Benjamin para a investigação teórica das práticas artísticas contemporâneas que façam uso de um reposicionamento significativo de formas obsoletas, nomeadamente no garante de uma actividade crítica dessas práticas orientadas segundo uma máxima de emancipação que, por analogia e reflexão, se pode repercutir no campo social e político.

1. Enquadramento e Exemplos do Entendimento da Matéria Descartada nas Práticas Artísticas de 1912-1971

Como parte da revolta modernista contra os propósitos técnicos e formais das Belas Artes, iniciada pelo Impressionismo, diversos artistas têm concebido escultura, assemblagem, *combine paintings* ou, mais tarde, instalações, que primam pelo uso de materiais e objectos que escapam aos cânones hegemónicos do século XIX, designadamente matéria despoetizada resultante da produção industrial, cujos produtos, com o seu próprio ciclo de vida ou de utilização, sinalizam sempre a passagem inequívoca para o carácter de lixo pela descontinuação do seu uso, independentemente dos motivos para o seu descarte serem propositados — obsolescência programada — ou não³. Noutras palavras, o uso de materiais “encontrados” do quotidiano, descartados, ou até a própria problematização da característica da obsolescência de processos ou produtos herdeiros do desenvolvimento tecnológico não é exclusiva das práticas artísticas das últimas décadas, podendo-se assinalar a tendência para a utilização destas matérias vulgares já no início do século XX. Não obstante, compreendemos que as práticas artísticas que realizam, através de alguma metodologia, a problematização e consequente valorização significativa da matéria obsoleta são herdeiras de um conjunto de obras anteriores que escolhem instrumentalizar o uso de materiais banais, comuns e diários em sintonia com a experiência tecnológica e quotidiana das épocas a que dizem respeito, para problematizar acerca de princípios formais e técnicos da pintura, da escultura, ou até criticar os próprios alicerces conceptuais da tradição artística do Ocidente⁴.

³ No âmbito da nossa investigação, falar de material descartado parte de um entendimento do material resultante da actividade económica, a partir das inovações e melhoramento das tecnologias de produção da Primeira e Segunda Revoluções Industriais. No entanto, a previsão da medida de sustentabilidade do ecossistema e dos recursos naturais do planeta, em relação ao subsistema económico humano que lhe está inerente, é calculado através de uma fórmula económica básica que consiste em definir que: “população vezes consumo de recursos per capita é o fluxo total dos recursos do ecossistema para o subsistema económico e, depois, de volta para o ecossistema como lixo.” Robert Goodland, “O Crescimento atingiu o seu limite,” in *Economia Global Economia Local: A controvérsia*, 223 (Lisboa: Instituto Piaget, 1996). Isto é, partindo da compreensão de que o ecossistema global, de onde se extraem os recursos materiais, é também o mesmo local para a acumulação de lixo resultante da actividade desse mesmo subsistema económico que, no nosso caso, se vê exacerbada pelos processos crescentes de industrialização e de mercantilização da vida quotidiana a que se começa a assistir mais declaradamente a partir do início do século XX mas que não é exclusiva deste período.

⁴ Cf. Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2011), 125. Nomeadamente, reagir à crise de representação assinalada pelo Cubismo ou o conceito “burguês” da

Então, podemos definir duas tendências interrelacionadas para o uso destas matérias comuns resultantes da produção industrial, obsoletas ou não, que rodeiam contemporaneamente o sujeito no seu quotidiano e que se tornam fundamentais para o enquadramento analítico do obsoleto nas práticas artísticas contemporâneas que pretendemos realizar nesta investigação – uma tendência que passa pela instrumentalização e, outra, pela sua valorização.

1.1. Instrumentalização da matéria descartada, obsoleta ou “encontrada” no quotidiano

A primeira tendência para o uso de matéria obsoleta, ou descartada, está relacionada com a exploração de preocupações formais assentes pela tradição da pintura, ou escultura, através da instrumentalização do objecto “encontrado” no quotidiano e a sua oportuna e posterior recontextualização artística, gerando um conjunto de problemas que se propõem a redefinir o espaço escultórico, o espaço pictórico, ou ainda a pretensa autonomia da arte.

Assim, podemos identificar o Cubismo Sintético como o primeiro movimento a utilizar matéria descartada como *medium* das obras de arte⁵, através da técnica de colagem, concretamente, a de papel, que consistia na colagem de diversos papéis pré-existentes no mundo, de múltiplas formas, funções e origens (papel de parede, jornais, rótulos de garrafas ou pedaços de desenhos descartados) na superfície da pintura. Na obra *Violon* (1912)⁶, de Pablo Picasso (1881-1973), fica claro de que forma o vocabulário da representação do Cubismo se transforma totalmente, passando de uma posição “icónica”, isto é, de semelhança entre o objecto e a sua representação pictórica, para uma posição “simbólica”, de atribuição de significado através de convenção⁷. Clarificando, a arbitrariedade do signo linguístico é convocada para o campo da representação pictórica, uma vez que os elementos colados na superfície da pintura ganham significado através de uma estrutura de referência: de relação, oposição e negação dos outros elementos. Este gesto de introdução de matéria

pretensa autonomia da arte, académica ou de vanguarda, separada da vida social e constituindo-se como uma instituição em si própria.

⁵ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 112; ver Anexos: Imagem 2. Ainda que já encontremos na obra de Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (1912), atribuída ao período do Cubismo Analítico, a primeira colagem da Arte Moderna, pela presença de desperdícios de tecido oleado mecanicamente produzido.

⁶ Ver Anexos: Imagem 3.

⁷ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 112.

pré-existente nas obras de arte inaugura assim uma crise de representação visual, sustentada pela ruptura para com um sistema baseado em relações de verosimilhança entre o objecto e a sua representação, que se propaga para outros campos como a literatura ou até a política económica, pela crescente abstractização do valor da moeda⁸.

Num período mais tardio do desenvolvimento destas questões, destacamos, a título de exemplo, a obra *Tête de femme* (1929-30)⁹, em que Picasso utiliza molas de colchões e coadores de cozinha para formar uma figura feminina que se apresenta através da concepção de escultura como *construção*¹⁰, isto é, de escultura que também utiliza diversos materiais pré-existent, em que o significado dos diferentes elementos se realiza através de um sistema de referência entre os elementos desta mesma obra. Noutras palavras, através da exploração formal na escultura do Cubismo Sintético, de objectos “encontrados” no quotidiano – que se desenvolve a partir da ideia da colagem em papel de Picasso, como a combinação de diferentes materiais existentes¹¹ de ímpeto “simbólico” – estabelece-se consequentemente a possibilidade para uma redefinição do espaço escultórico, uma vez que, se os elementos que constituem a escultura não valem por si e existem na obra enquanto participantes num sistema de referência (não autónomos), podem constituir-se de qualquer matéria ou até da sua ausência substancial (espaço)¹².

Assim, em *Tête de femme*, através da utilização e incorporação oportuna de detritos metálicos, que noutro contexto seriam ignorados, fica reforçado o ataque epistemológico do Cubismo Sintético, iniciado em 1912-13, aos sistemas de referência, apelando a uma capacidade mais complexa de interpretação da obra que põe em evidência o hiato que separa o referente do significado¹³. Para além disto, também se inaugura a possibilidade da exploração formal e técnica dos objectos oportunamente “encontrados” no quotidiano e recontextualizados artisticamente como, por exemplo, nos *readymades* dadaístas de Marcel Duchamp (1887-1968).

Duchamp, através da criação do conceito de obras *readymade*, utiliza a recontextualização artística de objectos manufacturados, “apropriados” do quotidiano,

⁸ Cf. Ibid., 113.

⁹ Ver Anexos, Imagem 4.

¹⁰ Cf. Ibid., 127. A dicotomia que se estabelece oscila entre a noção de “composição” ocidental tradicional, que apela à contemplação e reflexão acerca da obra de arte, e “construção” que apela, pelo contrário, ao compromisso activo com a materialidade não subjectiva da obra de arte.

¹¹ Cf. Ibid., 365.

¹² Cf. Ibid., 38.

¹³ Cf. Ibid., 34.

como modo de crítica aos *mediums* tradicionais da arte, dos critérios de gosto vigentes (estética da burguesia de defesa da autonomia da arte, pelo carácter não-utilitário) ou até da questão da habilidade artística como critério de avaliação qualitativa das obras de arte¹⁴. Concretizando, Duchamp, através da descontextualização e posterior contextualização de objectos vulgares, não raramente produzidos em massa, como o urinol na obra *Fountain*¹⁵ (1917), estabelece, por um lado, uma ruptura definitiva com o sistema de representação pós-Renascentista ocidental¹⁶ e, por outro lado, atribui pela primeira vez um carácter autónomo (não referencial) aos objectos que constituem a obra de arte, separando-os de qualquer subjectividade, apelando antes a uma “indiferença visual” ou “anestesia completa”¹⁷, respondendo, deste modo radical, à crise de representação assinalada anteriormente pelo Cubismo e demonstrando que toda arte moderna estaria submetida à mesma economia que as mercadorias (exposição e venda)¹⁸.

Então, ainda que raramente os *readymades* explorem declaradamente a característica da obsolescência dos dispositivos que utilizam, traduzem-se numa instrumentalização da matéria resultante da produção industrial pelo destacamento do objecto do seu ciclo de vida próprio no mercado de troca capitalista, possibilitando a autonomização destas matérias manufacturadas de um sistema de referência ou tradição pictórica específica, viabilizando a sua análise em sentido próprio¹⁹ e, portanto, permitindo a futura problematização das suas características e condições histórico-sociais próprias, incluindo a de obsolescência.

Por contraste à problemática dos *readymades* duchampianos, Kurt Schwitters (1887-1948), em 1919, desenvolve o projecto “*Merz*”, que consistia na afirmação de uma nova forma de fazer pintura, através de obras cujo *medium* consistia na colagem e assemblagem de sucata e material descartado encontrado nas ruas. Assim, ainda que exclusivamente interessado em que o seu trabalho se situasse na tradição da pintura, Schwitters utiliza o material obsoleto como uma forma de transformação da

¹⁴ Cf. Ibid., 128.

¹⁵ Ver Anexos, Imagem 5.

¹⁶ Cf. Ibid., 37. O sistema de representação pós-Renascentista ocidental definia como essencial que a arte se constituísse em separação com o mundo, num espaço ilusionista.

¹⁷ Cf. Ibid., 268.

¹⁸ Cf. Ibid., 268.

¹⁹ Cf. Ibid., 268. Permitindo, por exemplo, a problematização do objecto no Surrealismo, que Benjamin assinala como o primeiro movimento a perceber as energias revolucionárias do obsoleto, como talismãs do pensamento dialéctico e do despertar histórico. Assim, o objecto surrealista pode ser compreendido como estando dependente da conexão entre a subjectividade e a história social, isto é, entre o indivíduo e a história de uso e fabricação de determinado objecto em particular – tendo em consideração também a sua função utilitária primordial, a sua história.

experiência pictórica, respondendo às preocupações dos principais movimentos da época – Expressionismo, Cubismo, Futurismo ou Dadaísmo – com uma posição de contemplação melancólica e, por este motivo, não se identificando em definitivo com nenhum deles²⁰. Por exemplo, em *Merzbild Rossfett* (c. 1919)²¹, a assemblagem de detritos encontrado nas ruas, pedaços de metal e madeira, resulta da compreensão da pintura como a combinação de materiais existentes, onde a experiência contemplativa da obra possibilita a identificação pelo observador da sua própria prática contemporânea, possibilitando uma “pintura para a experiência contemporânea”²². Então, a matéria descartada nesta obra não é pensada como tendo algum tipo de legitimidade singular ou autónoma, como nos *readymades* dadaístas, pelo contrário, é utilizada como continuação do entendimento da pintura como um espaço de contemplação, onde os materiais constituem no seu conjunto dados visuais que devem ser compreendidos como um todo.

Resumindo, através dos exemplos anteriores, pretendemos demonstrar que, ainda que encontremos artistas que escolham usar matéria descartada da produção industrial desde o início do século XX, “encontrada” e contextualizada oportunamente em contexto artístico, a problemática central das suas práticas artísticas não se centrava na revalorização destas matérias, concentrando-se antes noutra tipo de preocupações. No entanto, não é desprezível o contributo dado pela matéria manufacturada descartada no sentido da possível valorização posterior do obsoleto (sejam materiais industriais ou produtos comerciais) uma vez que, pela sua instrumentalização, se operaram transformações acerca do entendimento do que se pode constituir como *medium* da arte (no entendimento escultórico ou pictórico), ou ainda acerca daquilo que pode ser legitimado como obra de arte. Noutras palavras, a valorização e problematização significativa da matéria obsoleta não pode ser compreendida sem antes se compreender o tipo de problemáticas que levaram à sua consideração e que tentámos sistematizar resumidamente neste ponto.

²⁰ Cf. Ibid., 220.

²¹ Ver Anexos, Imagem 6.

²² Ibid., 220. (Todas as citações nesta dissertação, excepto com indicação em contrário, são traduzidas por nós).

1.2. A valorização significativa da matéria descartada ou obsoleta

A segunda tendência que podemos assinalar para o uso de matéria descartada da produção industrial está associada a uma problematização das economias contrastantes que os objectos têm inerentes. Isto é, trata-se de uma tendência de utilização de materiais obsoletos com o intuito principal de valorização desta matéria, enaltecendo-a enquanto vestígio objectivo de uma forma social ou modo económico localizado num determinado período, uma vez considerada como capaz de conter algum tipo de conteúdo significativo próprio, que se faz pela justaposição entre as diferentes economias a que está submetido ao longo do tempo (que oscila entre o estatuto de produto mercantil ao de detrito ultrapassado)²³.

O primeiro exemplo deste tipo de valorização da característica de obsolescência dos objectos pode ser encontrado na escultura associada ao Surrealismo, que desenvolve a ideia de escultura, como colagem ou assemblagem, pela exploração das ressonâncias psicológicas associadas aos objectos, que inclui uma preocupação em conectar a subjectividade com a história social dos objectos que escolhe utilizar²⁴. Remetendo-nos para uma atitude filosófica materialista, que associamos particularmente a Benjamin, uma vez que este encontra na matéria obsoleta, o “lixo” da história, um testemunho concreto do tipo de acções e condições desenvolvidas pela sociedade, tratando-se, portanto, de matéria essencial para desenvolver a sua crítica radical da história através de um olhar retrospectivo²⁵.

O movimento Surrealista e as obras que o compõem formam um agrupamento heterogéneo, englobando uma grande disparidade estilística, que oscila entre a fotografia de Man Ray (1890-1976) e os desenhos automáticos de André Masson (1896-1987). Isto é, entre, por um lado, a preocupação com o índice, como capaz de produzir uma prova irrefutável daquilo que se esconde por de trás da realidade, pelo registo de uma perturbação na sua superfície²⁶ e, por outro lado, obras que testemunham uma preocupação psicanalítica com o inconsciente, como o fetichismo ou a ansiedade da castração. Como forma proposta para a análise destas obras tão dissemelhantes, o autor do *Manifesto do Surrealismo* (1924), André Breton (1896-1966) sugere que as obras surrealistas podem ser teorizadas através de um processo de

²³ Cf. Ibid., 268.

²⁴ Cf. Ibid., 364.

²⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 93.

²⁶ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 197.

decomposição da sua *estrutura*, recorrendo, quer a um conjunto de princípios formais que retira aparentemente da análise semiótica, quer ao entendimento do modo pela qual estas categorias semióticas recodificam problemas psico-analíticos ou sócio-históricos²⁷. Nesta conjectura, compreendemos que a *realidade* dos objectos surrealistas, segundo a análise de Breton, tem o potencial de os constituir como signos, cujos significados estão dependentes de um sistema de referência que, não se constituindo exclusivamente por aquele desenvolvido na obra de arte, se estabelecem em relação ao próprio mundo, funcionando como duplos em relação aos objectos dinâmicos.

Concretizando, como exemplo do uso de matéria obsoleta que é entendida como tendo uma função simbólica, pelo estranhamento do seu significado original provocado por repressão, podemos assinalar uma pequena colher com cabo em forma de sapato que Breton encontrou no mercado de velharias do *Marché aux Puces*, em Paris, e fotografada depois por Man Ray em 1934²⁸. No seu romance *L'Amour fou* (1937), Breton indica que esta colher lhe lembra outro objecto, um cinzeiro em formato de um sapato de cristal que encomendou para exorcizar uma frase que recorrentemente lhe passava no pensamento: “*Cinderella astray*”. Breton percebe que esta frase representa o seu desejo inconsciente por amor, tornado consciente pelo encontro com esta colher, que associa o formato de colher, o emblema clássico surrealista para a mulher, ao sapato, um fetiche sexual clássico. Portanto, esta colher, por um lado, torna-se um signo para um desejo ou vontade reprimida do sujeito mas, pelo seu carácter de obsoleto e modo de fabricação rústico, também pode, por outro lado, informar acerca do seu estatuto enquanto vestígio de uma formação social ou modelo económico anterior²⁹. Como defenderia o historiador de arte Hal Foster (n.1955), enquanto objecto obsoleto, a imagem familiar desta colher explora outra dimensão do estranhamento trazida, neste caso, por repressão histórica.³⁰ A actividade surrealista associada a objectos ou imagens obsoletas podem, neste caso, “[. . .] desafiar o objeto capitalista com imagens reprimidas no seu passado ou fora do seu alcance, como quando se lembra num objeto antigo ou exótico, de um modo

²⁷ Cf. Ibid., 198.

²⁸ Ver Anexos, Imagem 7.

²⁹ Cf. Ibid., 268.

³⁰ Cf. Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1997), 126.

produtivo diferente, formação social e estrutura de sentimento, por assim dizer, em protesto.”³¹

Então, o objecto surrealista alia as reverberações psicológicas e históricas daquilo que se torna posposto, elaborando estratégias inovadoras para a imagem e a imaginação da experiência³² num mundo alicerçado na experiência objectiva das mudanças tecnológicas da época. É também através desta constatação que Benjamin, no ensaio de 1929, “*Der Surrealismus*”, celebra o Surrealismo como o primeiro movimento a reconhecer o potencial da matéria obsoleta, ou das ruínas da produção industrial, para, através do pensamento dialéctico, realizar uma redenção dos objectos capaz de provocar uma reinterpretação histórica e política do passado³³.

Em suma, o Surrealismo estende a sua estética de fetichismo e de fantasia para o campo da produção de objectos, distanciando-se da concepção duchampiana de *readymade* como “indiferença visual”, por lhe adicionar uma carga de estranhamento e desejo, como uma força física capaz de desafiar a natureza ou o destino de um objecto ou um fenómeno³⁴. Então, o uso de objectos obsoletos no Surrealismo passa pela sua valorização, uma vez considerado que este objecto revela um sintoma das diferentes economias contraditórias do objecto, potenciando uma “iluminação profana” das energias revolucionárias na acepção benjaminiana do termo, ou revelando nos objectos um fetiche sexual em que diferentes desejos conflituantes actuam, no entendimento freudiano³⁵.

Já em 1961, no ensaio “*Junk Culture as Tradition*” (1961), o crítico e curador de arte britânico Lawrence Alloway (1926-90) descreve a categoria de “*junk art*”, analisando o potencial artístico de obras de arte feitas da assemblagem de sucata, maquinaria quebrada, pedaços de pano, madeira, papel usado e outros materiais “encontrados”, em artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008), Jim Dine (n.1935), ou John Latham (1921-2006). Na interpretação da professora Stephen Moonie (n.?), especializada no pensamento deste crítico, Alloway teoriza que estes artistas, através da utilização de “*junk*”, isto é, de objectos recolhidos e utilizados em contexto artístico e que se tornam disponíveis pela obsolescência, como material descartável das cidades, realizam um processo de revalorização materialista destes

³¹ Ibid., 127.

³² Cf. Esther Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism* (London: Pluto Press, 2000), 13.

³³ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 268.

³⁴ Cf. Ibid., 268-269.

³⁵ Cf. Ibid., 269.

objectos pela sua reutilização³⁶. Neste sentido, Alloway defende que o estilo comunicativo do objecto de assemblagem se pode definir como de proximidade e participação, substituindo o estilo de distância e contemplação que encontramos, por exemplo, nos “*Merz*” de Schwitters³⁷.

Por exemplo, no *combine painting Charlene* (1954)³⁸, Robert Rauschenberg faz uso de diferentes materiais que se assumem também através da colagem de objectos descartados na superfície da obra, reminiscências da colagem do Cubismo Sintético mas, neste caso, onde os objectos valem por si, não se organizando de forma referencial. Os objetos revelam, por isto, um carácter anónimo que se consegue pela transferência de objectos do mundo anexados à pintura e não representados (tal como a lanterna, a camisola, o guarda-chuva ou o padrão no canto inferior direito), reminiscências, por sua vez, dos *readymade* de Duchamp, ou ainda das pinturas tardias do cubofuturismo, ou da fase *zaum* (“para além da razão”), de Kazimir Malevich (1879-1935), onde o artista pretende “des-automatizar” a visão, por exemplo em *Soldado da Primeira Divisão* (1914)³⁹, através do recurso a colagens e justaposições absurdas de objectos *readymade*, para confrontar o observador com o facto de que os signos pictóricos não são transparentes às suas relações de referência, tendo pelo contrário e principalmente, uma existência própria ou autónoma, isto é, valendo pictoricamente sobretudo como significação tautológica daquilo que os objectos efectivamente são (um termómetro, um selo postal, etc.)⁴⁰.

No entanto, uma outra leitura pode ser considerada se os objectos utilizados por Rauschenberg forem entendidos como capazes de preservar o seu estatuto e função originais no contexto da obra onde se encontram, funcionando como “palimpsestos” da experiência contemporânea e, por isto, perdendo o carácter anónimo que à partida poderiam sugerir. Passando a explicar, como Alloway defende, estes objectos não estão inertes, têm uma história (ou contexto) própria, nomeadamente aquela que oscila entre o seu ciclo de produção, utilização, posterior obsolescência e reutilização como material artístico⁴¹. Assim, em *Charlene*, a colagem de objectos “encontrados” no quotidiano na superfície da pintura, permite

³⁶ Cf. Stephen Moonie, “Mapping the Field: Lawrence Alloway’s Art Criticism-as-Information,” *Tate Papers*, no. 16, 2011, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information>.

³⁷ Cf. *Ibid.*

³⁸ Ver Anexos, Imagem 8.

³⁹ Ver Anexos, Imagem 9.

⁴⁰ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 130-131.

⁴¹ Cf. Stephen Moonie, “Mapping the Field.”

estabelecer com o observador uma afinidade com a experiência do mundo partilhado, como “pedaços de vida, pedaços do ambiente”⁴², perdendo o seu carácter anónimo pela alteração do seu contexto. Noutras palavras, o objecto descartado e exposto no contexto da obra de arte pode ser compreendido pelo observador como imerso na história do seu próprio uso, através do reconhecimento de determinadas familiaridades que ressaltam da experiência quotidiana do mundo e das suas condições económicas, sociais ou históricas. A influência do materialismo histórico em Rauschenberg é assim evidenciado se se considerar a matéria como capaz de informar acerca das diferentes economias a que estão inerentes os objectos, constituindo com as obras de arte, os objectos e o ambiente tecnológico, uma rede inter-relacional capaz de revalorizar o material obsoleto ou descartado. Neste caso, esta revalorização é proporcionada pela possibilidade de transformação epistemológica do observador, através da análise concreta dos objectos e da sua história, pelo reconhecimento destes elementos como fazendo parte de uma realidade partilhada, de uso e de presença quotidianos, assumindo-se, deste modo, também como uma forma de arte democrática.

No período compreendido entre o final da década de cinquenta à década de sessenta, na prática artística de Bruce Conner (1933-2008) encontramos o uso de matéria descartada que implica já uma reflexão declarada acerca da característica de obsolescência do desperdício da produção industrial, não só como modo de resistência à condição hegemónica da mercantilização da vida e da arte mas também como modo de glorificar a figura do *ragpicker* (B. Conner definir-se-ia como tal⁴³) e, por conseguinte, as “párias” da sociedade. Isto é, B. Conner identificava-se com a figura do *ragpicker* tal como é entendida por Benjamin no seu ensaio sobre Charles Baudelaire (1821-1967), *Um Lírico no Auge do Capitalismo*⁴⁴, que atribui a Baudelaire uma posição central na atribuição de um discurso aos novos objectos “mudos” provenientes da industrialização urbana, através do uso do método alegórico na sua poesia⁴⁵. Benjamin define Baudelaire como uma figura capaz de mimetizar diferentes fisionomias, assemelhando-se à capacidade das mercadorias de acolherem

⁴² Lawrence Alloway, “Junk Culture,” *Architectural Design*, vol.31, no.3, (1961): 79 *apud* Stephen Moonie, “Mapping the Field.”

⁴³Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 455. Em 1959, B. Conner e o poeta Michael McClure (n.1932) fundam a *Rat Bastard Protective Association*, destinada a acolher a figura do *ragpicker*, como aquele que colecta o lixo proveniente do desperdício da sociedade como modo de vida. Actividade normalmente desenvolvida pelas classes mais desprivilegiadas e excluídas da sociedade.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, 455.

⁴⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 177.

diferentes significados. Assim, Baudelaire quando assume a forma da identidade do *ragpicker*, revela-se uma figura que inventaria os momentos da sua vida através da recolha de objectos pessoais descartados no passado, tentando lembrar o seu significado através do estabelecimento das suas correspondências próprias⁴⁶. Assinalando a transmutação do objecto mercantil (obsoleto) num item de uma colecção e, por isso, capaz de comportar novas possibilidades significativas.

Por exemplo, na obra *The Temptation of St. Barney Google* (1959)⁴⁷ encontramos uma assemblagem em que proliferam objectos que poderiam ser encontrados numa loja de bricabraque (vários materiais de pouco valor comercial, embalados em nylons, montados sobre madeira), detritos de uma sociedade de consumo, mas exclusivamente pertencentes ao período antes do advento da Guerra Fria, de Hiroxima ou do Holocausto. Assim, a escolha pela recolha e exposição deste tipo de matéria, que não se resume ao desperdício contemporâneo do grande desenvolvimento industrial dos pós-guerras ou ao excesso de imagens vazias produzidas pelos meios de comunicação de massa, pode traduzir-se como uma atribuição de valor significativo à própria característica da obsolescência destas matérias concretas, através da reciclagem de lixo antiquado. Isto é, os detritos escolhidos por B. Conner têm em conta o seu significado próprio, pela valorização da sua história própria – as diferentes condições no seu momento de produção, utilização, descarte e reciclagem.

Então, podemos afirmar que para a análise desta obra é fundamental compreender a sua dimensão temporal. Passando a explicar, por um lado, pela impressão de velamento conseguida pela progressiva acumulação de pó nas camadas de nylon, que ao longo do tempo alteram a própria forma e leitura da obra, é sugerido um aspecto à obra de arte como algo “ultrapassado”, sem valor comercial, entendendo-se a tentativa do artista de se posicionar externamente face à tendência dominante da mercantilização da arte⁴⁸. Por outro lado, pelo uso de lixo ou desperdícios antiquados da sociedade, somos confrontados com a dimensão objectiva dos resultados provocados pelo entendimento do período pós-guerras de que a

⁴⁶ Cf. Ibid., 188-89.

⁴⁷ Ver Anexos, Imagem 10.

⁴⁸ Mais tarde, B. Conner entendeu que a reciclagem de lixo antiquado não era suficiente para fugir à condição de mercantilização da arte e terá optado por realizar filmes através de montagem de cenas “encontradas”, p.ex. *A Movie* (1958); Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 455-56.

mudança seria sinónimo de progresso⁴⁹. Pelo uso desta matéria, B. Conner realiza um salto “diegético” na narrativa que sustentaria esta visão histórica do passado, pela sua interpretação no presente de forma disruptiva, através da exposição do seu próprio fracasso, como uma “acumulação patética de escória”⁵⁰ realizada pelos excluídos desta sociedade (*ragpikers*), que são assim valorizados como agentes numa estratégia de resistência às condições socioeconómicas da contemporaneidade.

Por último, cabe referir a primeira secção, nomeada *Section XIXème siècle*, do *Musée d’Art Moderne* (1968), inaugurado em Bruxelas, por Marcel Broodthaers como seu director que, pela via da apropriação artística dos mecanismos associados à instituição museológica dialecticamente, por um lado, se insere numa crítica mais ampla aos códigos institucionais de legitimação e produção de discursos (teóricos, históricos ou pedagógicos) sobre as obras de arte e as formas da sua recepção e, por outro lado, ainda que não abdicando de uma atitude crítica ao autoritarismo do museu do século XIX, Broodthaers faz uma apologia nostálgica a um espaço histórico associado à subjectividade burguesa, isto é, ao museu desse período enquanto um espaço institucional relativamente livre das constricções do mercado, realizando, deste modo, uma crítica à própria mercantilização do objecto artístico.

Nesta secção em particular, confrontamo-nos com a afirmação de uma analogia entre a própria instituição museológica e o seu entendimento como uma “estrutura alegórica”, no sentido benjaminiano do termo. Passando a explicar, nesta primeira secção Broodthaers reuniu e exibiu objectos vulgares tradicionalmente usados em exposições, museus ou galerias de arte, como por exemplo, caixotes para o transporte de peças, objectos que comporiam a sinalética informativa das exposições e do espaço museológico, ou até de materiais usados para a instalação das obras, como lâmpadas ou escadotes. Deste modo, Broodthaers reúne objectos cuja significação evoca a instituição museológica como a sua origem – que no *Musée d’Art Moderne*, por via da sua exibição e recontextualização no local tradicional atribuído para a mostra de obras de arte, esvazia essa origem do seu sentido original e significado histórico, isto é, expõe o museu e os seus poderes de dominação e de ordenamento institucional, como dependente de sistemas interpretativos auxiliares externos que lhe dão sentido fora do

⁴⁹ Entendemos, neste caso, que os meados do século XIX caracterizaram-se pela experiência da maior abundância material e comercial da história. Nas palavras de Buck-Morss, esta terá sido uma época caracterizada pelo “[. . .] esplendor da recém construída fantasmagoria urbana com a sua promessa de mudança-como-progresso [. . .].” Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 178.

⁵⁰ Foster et al., *Art Since 1900*, 455.

seu "próprio" enquadramento, tal como um emblema alegórico. Assim, na *Section XIXème siècle* o signo da obra de arte, enquanto uma forma de plenitude ou relação directa com um significado substancial é contraposto, com a constituição de uma “estrutura alegórica”, em que o signo das obras expostas é entendido como alegoria, de modo a relevar o carácter “inorgânico”, ou não constricto sobre si mesmo, do modo que Benjamin a entendia – a alegoria como dependente de factores auxiliares e forças dominantes institucionais externas para que seja possível revelar o seu significado.

Sintetizando, por um lado, Broodthaers usa a capacidade da alegoria para se inscrever mimeticamente dentro de tudo o que é "externo" à obra de arte tradicional, de modo a viabilizar a sua estratégia de desenvolvimento de uma "ficção" de um museu como um projeto de negatividade crítica e oposição.⁵¹ Por outro lado, a utilização e colecção de materiais banais, desenha uma crítica aos significados e presumíveis origens desses objectos, constituindo-se como uma demonstração da possibilidade de equivalência qualitativa de qualquer objecto, pela via da sua “promoção” a objecto de arte com estatuto de mercadoria. Noutras palavras, somos confrontados com um princípio de equivalência, que equaliza quaisquer objectos a partir da medida do seu valor comercial, o que pode constituir um questionamento acerca da pretensa autonomia, garantida pela Arte Conceptual, aos constrangimentos institucionalizados do modernismo e da mercantilização da arte, por via do abandono da ideia de alguma especificidade do *medium* artístico⁵².

Para além disto, em *Ma Collection* (1971)⁵³, o gesto de Broodthaers de reunir e catalogar objectos variados (com o uso da numeração em “Fig.”), esvaziando-os do seu uso tradicional por meio de uma recontextualização artística – agora associada uma esfera particular invocada pelo pronome pessoal no título da obra, por oposição a uma esfera pública que associamos ao contexto de coleccionismo do *Musée d’Art Moderne* – inscreve-se na concepção da actividade e relacionamento entre os objectos associada ao “verdadeiro” coleccionador, proveniente do século XIX, entendido por Benjamin como alguém que “ [. . .] liberta as coisas da escravidão da utilidade [. . .].”⁵⁴ Que “ [. . .] dissocia o objecto das suas funções originais para que entre na

⁵¹ Cf. Ibid., 593-596.

⁵² Cf. Rosalind Krauss, “*A voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the post-Medium Condition* (New York: Thames & Hudson, 2000), 40-41. Para um desenvolvimento mais detalhado sobre o princípio de equivalência dos objectos de arte assente no seu mero valor de troca no mercado capitalista ver o capítulo 2.

⁵³ Ver Anexos, Imagem 11.

⁵⁴ Walter Benjamin, Howard Eiland and Kevin McLaughlin, *The Arcades Project* (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2003), 209.

relação mais próxima possível com os seus equivalentes”.⁵⁵ Então, poderia presumir-se que a figura deste coleccionador, tal como o seu modo de actividade, teria sido ultrapassada pelos novos modos e formas de coleccionismo e exposição museológicas do século XX e, por isto, aparentemente não teriam significado algum para as práticas contemporâneas. No entanto, nesta obra, Broodthaers faz uso da ideia do coleccionador do século XIX que, em substituição de uma acumulação de objectos como modo de os exhibir ou como um padrão de consumo mercantil, dissocia os objectos da sua utilidade e origem para os ordenar de forma a estabelecer relações de “proximidade” com os seus equivalentes, através da categoria de completude⁵⁶. Nas palavras de Benjamin, esta categoria de completude: “É uma tentativa grandiosa de ultrapassar o carácter totalmente irracional da mera presença do objecto em mãos através da sua integração num novo sistema histórico expressamente concebido: a colecção [. . .] que se transforma numa enciclopédia de todo o saber da época, da paisagem, da indústria e do proprietário do qual surge.”⁵⁷

Neste sentido, Broodthaers realiza outra operação assente num princípio de equivalência de objectos, mas que neste caso se concretiza pela manifestação de “proximidade” entre os objectos, conseguida pelas relações possíveis de estabelecer entre estes e a recordação particular do indivíduo que as colecciona e ordena, engendrando “uma forma de memória prática”⁵⁸ através desse coleccionismo. Isto é, nesta obra, Broodthaers faz uso do poder do obsoleto atribuído por Benjamin como o local privilegiado para a redenção do seu potencial não esgotado, utilizando em concreto a figura obsoleta do coleccionador do século XIX e restaurando o seu potencial como o “verdadeiro” coleccionador, actualizando o seu *modus operandi* para o contexto contemporâneo pela colecção de documentos e materiais provenientes de exposições prévias em que teria participado, aqui rememoradas e ordenadas a partir dessa anamnese.

Portanto, a estrutura de referência desta obra de Broodthaers, tal como outras, está associada a um declarado interesse por formas ultrapassadas do século XIX, ou tornadas obsoletas pelo desenvolvimento tecnológico, de modo a localizar um gérmen de redenção possível associado ao momento e condições primordiais de determinadas formas ou tecnologias, aptas a serem libertadas no momento da sua obsolescência

⁵⁵ Ibid., 204.

⁵⁶ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 38.

⁵⁷ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 205.

⁵⁸ Ibid., 205.

mercantil. Noutras palavras, Broodthaers, tal como Benjamin prescreve no seu projecto filosófico, debruça-se sobre o passado a partir das perspectivas das oportunidades perdidas, potencialmente possíveis no tempo do “agora”⁵⁹, onde a alegoria, associada à melancolia e à decadência, possibilita a abertura das “estruturas alegóricas” para a inscrição mnemónica dos reflexos da história obscurecidos ou obsoletos, viabilizando o potencial da sua reinscrição na esfera das práticas artísticas contemporâneas.⁶⁰

Concluindo, a partir das problemáticas trazidas pelo objecto surrealista, derivadas do *readymade* duchampiano, a matéria obsoleta eleva-se à condição de matéria significante em algumas práticas artísticas, constituindo-se como uma matéria fundamental para a compreensão da experiência contemporânea na sua dimensão histórico-económica em relação ao desenvolvimento tecnológico, como no exemplo do seu uso por Broodthaers. Será através da compreensão da possível valorização significativa de matéria obsoleta, aliando critérios que se retiram da análise clássica marxista do fetichismo mercantil provocado pelo desenvolvimento assimétrico entre as relações sociais e os modos de produção⁶¹, que Benjamin irá desenvolver uma proposta literário-filosófica ancorada numa dialéctica da visualidade, no seu projecto (incompleto) *Passagen-Werk* (1927-1940)⁶².

1.3. A contra-tendência do uso da tecnologia e técnicas obsoletas nas práticas artísticas contemporâneas

Segundo Hal Foster, no panorama actual assistimos a um crescente privilégio, por parte das instituições que medeiam as práticas artísticas, a obras de arte que pautam pelo uso de novas tecnologias – mais marcadamente nas práticas da performance, vídeo e instalação. Segundo o mesmo autor, esta situação justifica-se porque estas práticas artísticas esteticizam a experiência familiar associada ao capitalismo tardio, em que a cultura dos *media* em geral, pela força dos efeitos especiais, produz experiências intensas e avassaladoras.⁶³

⁵⁹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 209.

⁶⁰ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 596.

⁶¹ Cf. *Ibid.*, 268.

⁶² Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 6.

⁶³ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 778.

Assim, a partir de meados da década de 90 do século XX, muitas das práticas artísticas contemporâneas, com o auxílio da grande disponibilidade de câmaras digitais e *software* de edição de imagens, têm tomado uma trajetória que assenta na rearticulação da arte contemporânea em termos cinemáticos. Noutras palavras, desde o seu surgimento que as práticas artísticas de vídeo têm uma propensão para um deslumbramento tecnológico, ou um tipo de misticismo tecnológico, que já teríamos podido reconhecer no cinema – particularmente no de Hollywood – que continua a prosperar através de insistência em formas de mediação cada vez mais elaboradas tecnologicamente por forma a produzir experiências intensas de imediatismo – a projecção como um modo de causar uma identificação psicológica entre a audiência a modelos visuais ou ideias do ego.⁶⁴

Um exemplo paradigmático desta situação são, por exemplo, as populares instalações de vídeo de Bill Viola, em que o artista procura representar e produzir experiências corporais a partir dos desenvolvimentos das tecnologias de projecção, que transcendem as limitações das dimensões do ecrã, proporcionando aos espectadores experiências imersivas aterradoras em ambientes obscurecidos, pontuados por projecções luminosas de grandes dimensões.⁶⁵ Neste sentido, B. Viola parece empenhado na desrealização do *medium*, de modo a provocar a abertura de um espaço psicológico de imediatismo espiritual ou experiência sublime, em que é favorecido o efeito de uma experiência imersiva à luz dos mecanismos desenvolvidos pelo cinema narrativo de Hollywood. Noutras palavras, podemos sugerir que B. Viola reinveste a representação tecnológica com imagens de significado mitológico a partir do propósito da produção de um efeito de transcendência espiritual e, por isto, relegando para segundo plano alguma dimensão mnemónica dos próprios suportes técnicos que utiliza, abdicando, portanto, da capacidade de relembrar ou de reflectir historicamente.

No entanto, também a partir do final da década de 1980 até ao presente podemos por contraste observar a recorrência em algumas práticas artísticas (ainda que minoritária) de um favorecimento de dispositivos tecnológicos obsoletos ou sistemas obsoletos de representação que se baseiam, de alguma maneira, numa “arqueologia” do obsoleto – na contemporaneidade com maior incidência àqueles

⁶⁴ Cf. Ibid., 699.

⁶⁵ Cf. Ibid., 699.

associados aos primórdios do filme – que são articulados como uma contra-tendência ao deslumbramento, ou mitificação tecnológica dos “novos *mediums*”.

Assim, por um lado, a origem desta contra-tendência está associada a uma exploração das características materiais do *medium*, como por exemplo, a materialidade do celulóide, o dispositivo técnico da câmara e do projector, ou espaço de projecção, que resultam em reflexões críticas acerca daquilo que é possível ser representado, neste caso, através do filme. Por outro lado, esta contra-tendência também está associada à tentativa de resgate de técnicas e formatos tecnológicos de representação obsoletos, como modo de reactivamento da dimensão mnemónica da arte, a que o obsoleto mais resistentemente manifesta, por via da sua própria condição. Noutras palavras, pela constatação no presente do aparecimento em contínuo de ordens tecnológicas cada vez mais complexas e aparentemente mais avançadas que relegam tecnologias anteriores à obsolescência, rumo à hegemonia do formato digital, assistimos à formação de uma tendência oposta nas práticas artísticas contemporâneas que passa pela problematização da complexidade intrínseca associada à materialidade dos dispositivos e técnicas obsoletos, como modo, por um lado, de entendimento e rearticulação do *medium* das obras de arte que esses dispositivos e técnicas, presumivelmente ultrapassados, podem comportar e, por outro lado, complementarmente, entendendo essas técnicas ou dispositivos ultrapassados como arquivos de subjectividades e socialidades do passado, capazes de recuperar uma reflexão e crítica históricas por via dessa capacidade mnemónica⁶⁶. Ainda por outro lado, também podemos sugerir que alguns artistas, herdeiros das investigações modernistas acerca do *medium*, têm considerado este último como o aspecto artístico mais adequado para lidar com as transformações da experiência e da subjectividade na sociedade contemporânea, onde a experiência é frequentemente conduzida através de dispositivos de imagem, e estamos diante de uma subjectividade que aprendeu não só a sobreviver, mas também a prosperar, através de mudanças tecnológicas abruptas.⁶⁷

Por último e através, por exemplo, do resgate da película de 16mm no momento da entrada da tecnologia digital nas práticas artísticas podemos compreender, por um lado, de que modo é que a compreensão da tecnologia como teleologicamente associada a uma ideia de “progresso” é reequacionada, ou até mesmo abandonada, por

⁶⁶ Cf. Ibid., 777.

⁶⁷ Cf. Ibid., 701-02.

alguns artistas e, por outro lado, também nos permite reavaliar o valor significativo da matéria obsoleta para o panorama contemporâneo dos *mediums* artísticos. Será este o cerne da constatação primordial de Rosalind Krauss quando afirma a necessidade de “reinvenção do *medium*”⁶⁸ nas práticas artísticas contemporâneas, ressaltando que o retorno a um *medium* “obsoleto” não significa a ressurreição de uma tradição moribunda, mas pelo contrário e contra-intuitivamente, pode significar a criação de uma nova tradição, através da sua “invenção”. Neste sentido, Krauss afirma que o estágio obsoleto de um suporte tecnológico, em determinadas condições, transforma-se num pré-requisito para o surgimento do novo⁶⁹.

Concluindo, será esta possibilidade inventiva do surgimento do novo, ancorada, em parte, no passado de determinados sistemas e tecnologias de representação, que nos propomos analisar nesta dissertação, partindo do pensamento de Krauss, que nos fala de uma capacidade imaginativa que se encontra latente e intrinsecamente associada ao suporte técnico de uma prática artística, que se mostra apta a ser recuperada no momento em que a “armadura” da tecnologia cede com a força da sua própria obsolescência.⁷⁰ Neste sentido, iremos problematizar alguns exemplos de obras dos artistas Stan Douglas, Tacita Dean, e Rodney Graham, que têm mostrado um interesse particular nos primórdios do filme e de outros formatos tecnológicos de representação obsoletos, através da sua manipulação, reconceptualização e resgate artístico. Isto é, estamos interessados em analisar exemplos de obras de arte capazes de se constituir como um arquivo da experiência histórica, comportando-se como um repositório de sensações do passado, fantasias privadas ou esperanças colectivas⁷¹ e, assim, com um potencial ainda não esgotado, capaz de rearticular criticamente as condições do presente.

Em suma, servindo-nos das palavras do historiador de arte Benjamin Buchloh (n.1941), estamos convictos que “[. . .] o esforço para reter, ou de reconstruir a capacidade da memória, de pensar historicamente, é um dos últimos actos capazes de contrariar a implementação quase totalitária das regras universais do consumo [. . .]”⁷² e, por isto, urge repensar o potencial significativo de que os modos de representação obsoletos podem conter para a promoção e recuperação crítica no presente de

⁶⁸ Para um maior desenvolvimento acerca desta questão consultar o ponto 2.1 desta dissertação.

⁶⁹ Cf. Yael Kaduri, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art* (New York: Oxford University Press, 2016), 407.

⁷⁰ Cf. Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium,” *Critical Inquiry* 25 (1999): 304.

⁷¹ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 701.

⁷² Benjamin Buchloh, “The predicament of contemporary art,” in Foster et al., *Art Since 1900*, 779.

experiências sociais e estéticas do passado e, deste modo, contrariar alguma mitificação tecnológica que tem vindo a ser privilegiada institucionalmente nas práticas artísticas contemporâneas.

2. Uma Ideia Unívoca de Progresso e a Ausência de Critérios de Aferência Qualitativa das Propostas Artísticas

Em primeiro lugar, partimos do princípio que qualquer ordem de discurso que se torne hegemónica – seja ela económica, científica, técnica, social ou cultural – produz um tipo de narrativa característica, capaz de proteger os interesses da sua própria mundividência e assegurar a sua sobrevivência ao longo do tempo.

Assim, se na contemporaneidade, de acordo com o discurso dominante, o progresso possível da humanidade estiver perpetuamente ancorado e dependente dos postulados assentes pela economia indústri-capitalista, assistimos a uma expressão categórica e fechada do próprio conceito de história, tal como corremos o risco de entendimento do status quo do presente como o epítome do humanismo universal⁷³. Isto é, corremos o risco de degradar a própria liberdade política, ou a possibilidade de levar a cabo novos processos históricos e políticos, por meio de um apelo a uma ordenação política como modo de atingir um fim “superior” determinado, que na era moderna passou pela defesa da produtividade e progresso da sociedade como fim último⁷⁴. Neste contexto, o potencial emancipatório crítico e político acerca de determinados acontecimentos e representações históricas, capazes de alterar o paradigma civilizacional por via do conhecimento, revela-se mais difícil de conseguir.

Em segundo lugar, de acordo com Rosalind Krauss, a influência deste discurso dominante nas práticas artísticas contemporâneas, herdado da sociedade indústri-capitalista, fica patente pela situação hegemónica de privilégio internacional de obras ou instalações artísticas de carácter *intermedium* (com recurso a diversos materiais de suporte como, por exemplo, vídeo, palavras, objectos *readymade* ou imagens) que, ao mesmo tempo que destroem a ideia de algum *medium* estético, também possibilitam a apropriação e posterior equivalência geral das obras de arte a mercadorias pelo capitalismo, provocada pelo esbatimento das diferenças entre o estético e o mercantilizado⁷⁵.

⁷³ Cf. Michael Löwy, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'on the concept of history'* (London: Verso, 2016), 112.

⁷⁴ Cf. Hannah Arendt, *A Condição Humana* (Lisboa: Relógio D'Água, 2001), 280.

⁷⁵ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 20.

Então, em sintonia com o exposto anteriormente, torna-se necessário o resgate de alguma autonomia disciplinar e metodológica do campo da arte, apta a estabelecer orientações e princípios capazes de discernir a arte da esfera mercantil. Noutras palavras, por forma a resistir a um processo de indiferenciação artística, provocado pelo discurso dominante do presente, será imperativo aferir e estabelecer as ferramentas apropriadas a uma avaliação crítica, capaz de aferir o sucesso ou fracasso de um empreendimento artístico, por meio das suas categorias disciplinares próprias, evitando a apreciação qualitativa que se paute apenas pelo mero valor de troca atingido no mercado⁷⁶.

Deste modo, encontrados os meios para a exclusão de um discurso económico hegemónico, também por essa via conseguirão as práticas artísticas posicionar-se criticamente face a ele, contribuindo para um entendimento aberto da história e da própria ideia de progresso, expandindo assim um vasto campo de possibilidades interpretativas e emancipatórias do sujeito crítico como preconizou Benjamin, cuja crítica materialista moderna à modernidade capitalista-industrial é inspirada pelo estudo de referentes históricos e culturais pré-capitalistas ⁷⁷ pretensamente “ultrapassados”. Benjamin realiza uma crítica do presente que se faz em articulação dialéctica com formas ultrapassadas do passado, por meio de uma actualização analítica não pré-determinável, concebendo um conceito aberto de história e encarando o presente como carregado de potencial para o surgimento do novo no futuro, isto é, resistindo a formas pré-concebidas de discursos teleológicos e unívocos, adoptando uma postura revolucionária e crítica da filosofia do progresso.

Por último, será nesta medida que nos interessa estudar o fenómeno da obsolescência de uma determinada tecnologia ou metodologia de criação, uma vez que, tal como Krauss, consideramos que será nesta condição que um *medium* pode revelar uma nova relação com a produção estética, resguardando alguma tangibilidade material objectiva capaz de ancorar a crítica da arte ao seu “suporte” próprio, ao mesmo tempo não se alheando da sua exterioridade (história e convenção).

⁷⁶ De acordo com a perspectiva economicista da arte, o mercado regista as preferências do consumo de objectos de arte dos indivíduos sem julgamento normativo acerca da qualidade da arte disponibilizada. Neste sentido, a definição de arte será aquilo que a maioria dos indivíduos entende ser arte (relação entre procura e oferta), tal como qualquer mercadoria cujo valor se indexa aos níveis de procura e oferta, cuja qualidade é tida como factor não ponderativo, provocando uma indiscernibilidade qualitativa entre os objectos de arte. Cf. Bruno S. Frey, *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy* (Heidelberg: Springer, 2003), 23.

⁷⁷ Cf. Löwy, *Fire Alarm*, 3.

Krauss defende esta ideia recorrendo a Benjamin e ao duplo carácter que este associa às mercadorias, como a ambivalência entre o seu elemento cínico e utópico⁷⁸, ou a condição dialéctica em que tudo no capitalismo é investido com uma valência dupla (positiva e negativa). Passando a explicar, Benjamin defende que qualquer processo tecnológico possui uma valência utópica revolucionária, revelada através da ultrapassagem dessa tecnologia por outra (tornando-a obsoleta) pela invalidação da sua utilidade face ao modo de produção capitalista (elemento cínico), libertando-se dos próprios mecanismos do capitalismo e, assim, revelando objectivamente as condições “pré-determinadas” desses mecanismos que levaram ao seu descarte (elemento utópico). Em suma, servindo-nos das palavras de Krauss, a “ [...] obsolescência, a própria lei da produção de mercadorias, liberta o objecto ultrapassado da constrição da utilidade e revela a oca promessa dessa lei.”⁷⁹.

2.1. A condição “*post-medium*” e a necessidade da reinvenção da “especificidade” do *medium* em Krauss

Podemos identificar duas consequências distintas trazidas pela introdução das leis do mercado capitalista ao sistema moderno da arte, de produção e distribuição das obras de arte no final do século XIX.

Por um lado, a abertura das primeiras galerias de arte em Paris permitiu que novos movimentos artísticos fora da tradição da *Academie* e dos seus estritos cânones, como o impressionismo e o pós-impressionismo, conseguissem encontrar uma base sustentada de apoio financeiro, garantido pela iniciativa privada que em muito contribuiu para a sua disseminação e afirmação no campo artístico e cultural⁸⁰. Então, podemos afirmar que, naquele momento da história, a aproximação ao público pela via do consumo, por meio do estabelecimento de um segmento de mercado alternativo àquele institucionalizado, alargou o campo de possibilidades de escolha do consumidor e, conseqüentemente, garantiu o apoio a outras aspirações artísticas, permitindo ao público endossar outra ordem alternativa de valorização e validação da arte. Assim, fica claro que este processo provou dar origem a um “substrato” vantajoso e fértil no século XX para o surgimento da arte moderna e contemporânea

⁷⁸ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 41.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, 41.

⁸⁰ Cf. Frey, *Arts & Economics*, 9.

no Ocidente, em todas as suas diversas formas, idiossincrasias, potencialidades e conceptualizações artísticas.

Por outro lado, o sistema moderno da arte tornou os artistas e seus agentes numa parte intrínseca do sistema capitalista, contribuindo, desse modo, para a propagação e disseminação do seu discurso, mesmo quando tentam opor-se a ele⁸¹. Uma vez que, se as práticas artísticas abandonaram os pressupostos modernistas, por compreender o vazio da sua proposta de progressiva especialização dos meios da arte a si próprios, como forma de se estabelecer autonomamente face ao mercado, também vêm mais tarde abandonar qualquer intento objectivo ou convencional que o enraíze à história e à forma, isto é, perdendo qualquer condição objectiva que permita a aferição qualitativa das propostas artísticas.

Passando a explicar, em primeiro lugar, compreende-se que a crítica formalista defendida por Clement Greenberg (1909-1994), já em 1939 em “*Avant-Garde and Kitsch*”, cuja concretização artística será o expressionismo abstracto, de defesa da “arte pela arte”, tem origem numa insistência da libertação da arte dos mecanismos de mercado⁸², por meio da defesa da sua autonomia, conseguida pela destrinça e desenvolvimento da arte através da especificação progressiva desta aos seus *mediums* específicos⁸³. Mais tarde, fica clara a condição quimérica desta pretensa autonomia com o advento, por exemplo, das propostas do Minimalismo ou face aos desenvolvimentos da pintura abstracta, cuja produção se revelou cada vez mais similar a actividades industriais (produção em série). Isto é, as obras desenvolvidas por Donald Judd (1928-1994), promoveram uma relação de hibridismo entre pintura e escultura (“objectos específicos”), retirando o pretenso carácter autónomo e

⁸¹ Como por exemplo, na perspectiva mais alargada de aproximação economicista às ciências sociais, cuja abordagem do pensamento económico sobreposto à arte deriva, utilizando como método analítico o estudo da interacção entre o comportamento dos indivíduos e das instituições em sociedade. Cf. Frey, *Arts & Economics*, 1. Concordamos com Hannah Arendt, quando afirma que esta perspectiva revela-se de uma tentativa de “engenharia das relações humanas” que pauta pela previsão ilusória do comportamento humano, com base no axioma da “escolha racional”, entendendo o homem como um ser totalmente determinado biologicamente, não equacionando a pluralidade e imprevisibilidade inerente à acção humana que, como campo primordial da história e da política, é também o da liberdade e, logo, com potencial de transformação da sociedade. Cf. Hannah Arendt, *Entre o Passado e o Futuro: Oito Exercícios Sobre o Pensamento Político* (Lisboa, Relógio D’Água, 2006), 73.

⁸² Cf. Luisa Cardoso, “Historiografia da Arte e Guerra Fria: Metodologias e Ideologias,” in *Arte & Poder*, 105 (Lisboa: Universidade Nova. Instituto de História da Arte. Estudos de arte contemporânea, 2008).

⁸³ A leitura mais disseminada da doutrina de Greenberg pela crítica modernista será a de prescrição de um reducionismo essencialista da arte à especificidade dos seus *mediums*, na procura da definição de um padrão racionalista de qualidade e independência através da auto-crítica, isto é, da mais elevada auto-definição. Noutras palavras, Greenberg terá apelado a um reducionismo da essencialidade de determinada arte sobre si própria, com propósito teleológico, prescrevendo uma progressiva especialização ou uma purificação essencialista da arte, o que, na pintura, é entendido como a sua bidimensionalidade e, mais tarde, perante as consequências da sua própria proposta (hibridismo entre pintura e escultura do Minimalismo), a “opticalidade” associada ao conceito de “*color field*”. Cf. Clement Greenberg, “Modernist Painting,” in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol.4: Modernism with a vengeance 1957-1969, 90 (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993).

específico de ambas as disciplinas artísticas, tal como as obras abstractas acabaram por integrar na sua própria matriz um estatuto associado à transacção comercial de bens, reduzindo o seu valor ao “valor de troca”, como qualquer mercadoria⁸⁴.

Em segundo lugar, e já na contemporaneidade, em *Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Krauss defende que as leis do mercado estão tão disseminadas dentro do sistema da arte que a sua sombra se lança sobre qualquer tentativa de escapar à sua lógica, por meio de especulação, *marketing* e políticas lucrativas. Nas suas palavras, “[. . .] qualquer teoria, mesmo que seja emitida como crítica à indústria cultural, acabará apenas como uma forma de promoção dessa mesma indústria. Desta forma, o último mestre do *détournement* acaba por ser o próprio capitalismo, que pode apropriar e reprogramar qualquer coisa para servir os seus próprios fins.”⁸⁵

Concretizando, por um lado, algumas formas de Arte Conceptual, que por sua vez progridem através do argumento moderno de Greenberg de redução essencialista das artes ao seu *medium* específico, vêm reivindicar o trabalho do artista como um estabelecimento da essencialidade ontológica da categoria geral da Arte, por via da condição conceptual da linguagem, isto é, passam a entender a Arte como um processo tautológico de auto-definição⁸⁶.

Assim, por forma a assegurar uma mais elevada “essencialidade” da Arte, cujos *mediums* tradicionais individuais se revelavam cada vez mais apropriados pelas ordens do capitalismo, alguma Arte Conceptual renuncia à condição da autonomia da arte (ou à determinação de alguma esfera estética própria), pela adopção de múltiplas formas e lugares. Segundo Krauss, no entanto, esta pretensão colapsa sobre si própria na medida em que, ao apropriar-se dos meios alusivos ao processo de mercantilização, ainda que com intuitos de o criticar (crítica institucional ou *site-specific*) e adoptando a conjugação indiferenciada de diversos materiais como suporte artístico (instalação), o objecto de arte acaba por se mostrar nos locais destinados à promoção daquilo que deseja criticar (galeria de museu ou revista de arte), servindo de publicidade para a mesma indústria e ficando também subordinado à lógica mercantilista que visa, muitas vezes, concutir. Deste modo, a Arte Conceptual

⁸⁴ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 10.

⁸⁵ Ibid., 33.

⁸⁶ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 482.

“produzida como um modo de teoria-sobre-arte”⁸⁷ que advoga uma libertação materialista como modo de fuga ao sistema de troca de mercadorias, independentemente do suporte material que escolha ou combine, sofre um processo de nivelamento ou homogeneização pelo sistema de pura equivalência a mercadoria, incutido pelo princípio do “valor de troca”, transformando-se numa marca deste próprio processo de apropriação capitalista⁸⁸.

Por outro lado, depois dos desenvolvimentos das teorias pós-estruturalistas, a análise das obras de arte como algo isolado de factores externos, tal como a sua pretensa condição de unicidade ontológica, revela-se uma impossibilidade. Neste sentido, o destino histórico da arte proclamado por Greenberg torna-se inadequado para dar conta desta nova condição no entendimento das obras de arte, pois as bases dessa teleologia da arte estão ancoradas à condição de isolamento da arte (unicidade) capaz de não ser contaminada pelo exterior. Simultaneamente, pela desconstrução de Jacques Derrida (1930-2004), por exemplo, é contrariada alguma ideia de “identidade” do *medium*, ou qualidade que constitui a individualidade, que está subjacente ao que algum modernismo define como a especificidade do *medium*.⁸⁹

Portanto, nesta conjuntura, que Krauss denomina como condição “*post-medium*”, o artista vê-se cortado da tradição, vagueando num campo onde “qualquer coisa vale”, isto é, sem um sistema que lhe permita criar, rumo a um objectivo que consiga ser aferido como bem-sucedido ou não⁹⁰, onde a sua competência artística não pode já ser verificada. Face a esta condição de arbitrariedade e multiplicidade dispersa incapaz de orientar os artistas e a análise das manifestações artísticas, Krauss defende que é necessário reinventar a ideia de “identidade” do *medium* artístico – a reinvenção do *medium* – sem que isto signifique atribuir um destino teleológico ou tautológico à Arte.

Consequentemente, em terceiro lugar, Krauss defende a ideia da necessidade de um “suporte técnico” para as práticas artísticas que aliem dicotomicamente o esquecimento de *mediums* tradicionais do passado (como a pintura a óleo) por meio da consideração significativa dos novos conjuntos e mecanismos tecnológicos (p. ex., os mecanismos vários aliados ao filme), evitando a identificação unitária a um aspecto essencial físico do suporte, mas que, ao mesmo tempo, consigam não-esquecer

⁸⁷ Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 11.

⁸⁸ Cf. Ibid., 15.

⁸⁹ Cf. Ibid., 32.

⁹⁰ Cf. Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory* (London, MA: MIT Press, 2013), 50.

momentos da história desses *mediums*⁹¹. Desta forma, a matéria (“suporte técnico”) é considerada objectivamente como potencialmente significativa para as práticas artísticas, enquanto estrutura específica de experiência⁹², uma vez que será das suas condições objectivas que as regras/condições para a liberdade artística podem ser inferidas e inventadas, por meio do conjunto de convenções que historicamente lhe foram atribuídas e, assim, estabelecendo um *medium* “específico”. Logo, o *medium* da arte em Krauss pode tomar a forma de qualquer coisa, uma vez que a exigência é que o artista encontre a sua “especificidade” de forma inventiva e de forma auto-reflexiva. O *medium* é, pois, considerado como uma estrutura recursiva que permite a análise e a interpretação dos seus códigos de significação próprios, aliados a convenções derivadas, mas distintas daquelas que se dispõem exclusivamente sobre as propriedades físicas do suporte, apelando a uma capacidade artística e expressiva projectiva (da forma) e mnemónica (da história).⁹³

Por último, a associação entre as condições objectivas da matéria e as suas convenções historicamente estabelecidas dão origem ao “suporte técnico” que ao artista cabe encontrar de forma inventiva e, daí, derivar as regras próprias do seu *medium*, dando à sua invenção um objectivo aferível, de forma auto-diferencial. Assim, este “suporte técnico” será o garante da extensão da vida do *medium*⁹⁴ “específico”, enquanto categoria fundamental para o posicionamento crítico das práticas artísticas na contemporaneidade, uma vez que compõe as condições para a constituição de formas analíticas de avaliação qualitativa das propostas artísticas dentro da sua disciplina própria, distinguindo o estético do mercantilizado. Nas palavras de Krauss: “A fim de sustentar a prática artística, um *medium* deve ser uma estrutura de suporte, geradora de um conjunto de convenções, algumas das quais, assumindo o próprio *medium* como seu fundamento, serão inteiramente ‘específicas’, produzindo assim uma experiência da sua própria necessidade.”⁹⁵

Concluindo, o principal objectivo de Krauss será o de delinear um quadro conceptual capaz de aferir critérios qualitativos para a análise das práticas artísticas contemporâneas, que consigam a cada momento analisar criticamente uma prática artística, garantindo, ao mesmo tempo, um afastamento face ao sistema capitalista e

⁹¹ Cf. Rosalind Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), 128.

⁹² Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 47.

⁹³ Cf. Krauss, “*Reinventing the Medium*,” 296.

⁹⁴ Cf. Krauss, *Under Blue Cup*, 102.

⁹⁵ Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 26.

ao princípio de equivalência e indiferenciação das obras de arte a mercadorias, cujo critério qualitativo passou a ser o puro valor de troca (sujeitas a uma especulação e valorização externa às disciplinas próprias da arte).

Será então, neste sentido, que o apelo ao estudo das formas obsoletas do passado ganha relevância, uma vez admitindo que o desdobramento da sua interpretação pode, por um lado, ser entendido como marca de uma filosofia de progresso, teleológica, assumindo a forma de detrito material do passado sem valor mas, por outro lado, também pode ser entendido como marca de uma complexidade ou promessa de redenção associadas ao seu nascimento e, por isso, não-teleologicamente determinados, assumindo-se, então, que o obsoleto pode ter latente uma promessa redimível histórica apta a ser revelada no presente. Assim, também entende Krauss quando defende que as práticas artísticas, cujo redescobrimento do *medium* “específico” auto-diferencial se faça sobre o suporte técnico dos estágios iniciais de uma dada tecnologia (por ex. filme ou fotografia) tornados obsoletos pelo pretense desenvolvimento tecnológico, podem representar uma possibilidade de redenção para a promessa que essa tecnologia encerrou, antes de os seus desenvolvimentos e utilizações posteriores serem absorvidos pelas leis do capitalismo⁹⁶. Isto é, o entendimento da tecnologia obsoleta em Krauss configura a possibilidade do posicionamento crítico das práticas artísticas face ao seu contexto próprio (capitalismo), de forma não arbitrária ou indiferenciável, pelo ancoramento, em parte, na objectividade tangível do objecto para o redescobrimento do *medium*.

⁹⁶ Cf. Ibid., 46.

3. Tecnologia: História e Natureza – O interesse pelos processos na investigação histórica e científica

De acordo com Hannah Arendt (1906-1975), a partir do século XVII, a observação contemplativa dos fenómenos como método de conhecimento perde terreno para o campo da experiência, visto que a humanidade perde a confiança nos sentidos para a aferição da verdade acerca dos fenómenos da natureza, provocada mais explicitamente pela formulação da dúvida cartesiana ou pela confirmação do heliocentrismo por Galileu Galilei (1564-1642).⁹⁷ Para além disto, a humanidade também terá compreendido que ao interpelar a natureza receberia em troca uma resposta modelada de acordo com a sua própria pergunta, uma vez que “ [. . .] a experiência que testa processos naturais, sob condições determinadas, e o observador, que ao observar a experiência se converte numa das suas condições, introduzem um factor ‘subjectivo’ nos processos ‘objectivos’ da natureza.”⁹⁸ Por conseguinte, se aceitarmos que a humanidade se convenceu que conhece apenas aquilo que faz, também percebemos em que medida é que esta será apenas capaz de conhecer a forma como as coisas chegaram a ser e não as coisas em si.⁹⁹

Deste modo, depois de estabelecida a impossibilidade do conhecimento de uma verdade que se pudesse extrair descomprometidamente, a partir da observação das coisas da natureza, nasce na investigação das ciências históricas e naturais o interesse e preocupação para com os processos, observado a partir da substituição metodológica entre o interesse em conhecer o que são os fenómenos, pelo interesse em conhecer de que modo os fenómenos chegaram a ser.¹⁰⁰

Consequentemente, a distinção entre história e natureza passava pela interpretação de que a história procuraria o conhecimento por meio do interesse nos processos desencadeados pelo homem, por meio da acção, ao passo que a natureza, como não teria sido feita pelo homem e, por isso, não permitiria ao homem conhecer a

⁹⁷ Arendt, *Entre o Passado e o Futuro*, 68.

⁹⁸ Ibid., 62.

⁹⁹ Cf. Ibid., 71.

¹⁰⁰ Cf. Ibid., 71.

verdade física, passa a ser objecto do estabelecimento de protocolos experimentais capazes de enunciar propostas de verdade¹⁰¹.

No entanto, o que a tecnologia no século XX veio oferecer, a partir das descobertas nucleares, foi também a possibilidade do homem desencadear processos na natureza, alterando a própria noção daquilo que se entende como natureza, que passou também a ser concebida como algo potencialmente realizado pelo homem. Segundo Arendt, “[...] verificou-se que o homem é capaz de desencadear processos naturais que sem a intervenção humana não se teriam produzido, tal como é capaz de iniciar algo de novo no campo dos assuntos humanos.”¹⁰² Deste modo, a natureza pela primeira vez pôde ser pensada como a história antes o fora, uma vez que a tecnologia moderna estabelece pela primeira vez interdependências entre a natureza e a história, porque através da sua acção o homem consegue desencadear na natureza o tipo de processos que estariam relegados para o campo da história (ou da política)¹⁰³.

Em suma, pela adopção nas ciências naturais do método da experiência, cujo método de conhecimento assenta na imposição de condições e desenvolvimento de processos alheios ao curso normal da natureza, a imprevisibilidade da acção humana é agora passível de ser aplicada à manipulação e, assim, “criação” da natureza, cujas leis e axiomas ontológicos mais elementares poderemos nunca conhecer, ampliando, por isso, o potencial destruidor da acção do homem sobre a natureza, como claramente demonstrado pela implosão da bomba atómica em 1945 (*Hiroshima*) e as consequências posteriores da exposição à radiação das populações.¹⁰⁴

3.1. A “nova natureza” em Benjamin

Na teoria de Benjamin a natureza é colocada como ponto de incidência do olhar do historiador, uma vez que observa tanto na natureza orgânica como na natureza

¹⁰¹ Isto é, a verdade deixa de ser de ordem categórica para entrar na hipótese. Se a verdade não chega para o conhecimento, a validade de um raciocínio dentro do seu sistema próprio passa, então, a estar ao serviço do conhecimento, ou seja, passamos de uma lógica aristotélica de compromisso ontológico com a realidade, para uma lógica moderna que comporta um afastamento deste compromisso. Deste novo entendimento, compreende-se que a ciência deixa de considerar a descoberta da verdade, para passar a tecer enunciações de propostas de verdade.

¹⁰² Ibid., 72.

¹⁰³ Na concepção arendtiana, não havendo um objectivo final que possa ser determinado, como nos processos que dão origem as actividades de fabricação, a força do processo da acção (que se estabelece exclusivamente entre os homens e sem mediação da matéria – política) nunca se esvai num acto único, uma vez que pode aumentar à medida que se lhe multiplicam as consequências (potencializadas pela condição da pluralidade humana e capacidade de agir, singular e nova, de cada humano). Nas suas palavras o “[...] processo de um único acto pode prolongar-se, literalmente, até ao fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chegado ao fim.” Arendt, *A Condição Humana*, 285.

¹⁰⁴ Cf. Arendt, *Entre o Passado e o Futuro*, 76.

tecnológica um mesmo princípio e a mesma potencialidade reveladora. O carácter premonitório e actual do pensamento benjaminiano, nomeadamente no que diz respeito ao desfecho do uso da tecnologia e das suas implicação para o entendimento da natureza, evidencia-se nesta matéria de forma notável, uma vez que, se a investigação interessada nos processos começa a ter através da tecnologia o potencial de “criar” natureza, a natureza passa a comportar um potencial de conhecimento e emancipação humano que antes se acreditava estar relegado apenas para a história, algo que Benjamin compreendeu antes ainda do lançamento das bombas atómicas. Então, tal como Arendt, Benjamin também argumenta que a tecnologia passa a estabelecer uma afinidade e interdependência entre a história e a natureza, que a humanidade deverá compreender sob pena que a sua acção sobre a natureza, por meio da tecnologia, possa desencadear, tal como na história, processos com consequências imprevisíveis, amplificando o seu potencial destruidor.

Assim, em primeiro lugar, para Benjamin a tecnologia oferece acesso a novas esferas da experiência, percepção e consciência, porque tal como a natureza orgânica também a tecnologia e a técnica transfiguram o olhar sobre as coisas do mundo, participando na história por arremessar coisas para a obsolescência. Noutras palavras, segundo Buck-Moss, na concepção benjaminiana, os empreendimentos humanos, sob a forma de tecnologia e técnica, são entendidos como uma “nova natureza”¹⁰⁵, uma vez que entende que, tal como o fóssil representa uma forma ultrapassada da natureza, capaz de informar acerca das origens históricas das criaturas da natureza, também nesta “nova natureza” as arcadas de Paris representam uma forma ultrapassada da natureza tecnológica capaz de informar acerca das origens do consumidor da época pré-imperial do capitalismo¹⁰⁶.

Deste modo, a tecnologia moderna é compreendida como o novo material que constitui uma “nova natureza”, onde o cosmos não é entendido como simplesmente natural e estático, não-social ou não-histórico, aliando-se-lhe a matéria tecnológica, artificial e cultural, resultando numa nova conjugação que dá origem a tudo aquilo que é dado ao homem¹⁰⁷. A interpretação de Benjamin acerca da condição humana torna histórico o natural, e torna o sujeito natural constrangido pelas pressões técnicas e históricas. Logo, a natureza é a natureza técnica, não persistindo nenhuma distinção

¹⁰⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 70.

¹⁰⁶ Cf. *Ibid.*, 65.

¹⁰⁷ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 91.

categorica entre natureza e tecnologia. Isto é, a tecnologia é social e historicamente produzida, mas acaba eventualmente por tornar-se parte de uma “nova natureza”.¹⁰⁸

Portanto, para Benjamin a realidade é entendida como uma totalidade¹⁰⁹, não distinguindo entre o conhecimento histórico e o conhecimento científico, nas suas palavras: “Nenhuma categoria histórica sem sua substância natural; nenhuma categoria natural sem sua filtração histórica”¹¹⁰.

Em segundo lugar e consequentemente, no pensamento de Benjamin, a tecnologia, ou *Technik*¹¹¹ (englobando tecnologia e técnica), é o meio pelo qual a relação entre a natureza e a humanidade é mediada¹¹², cuja evolução sugere o domínio da relação adequada, ou “afinidade electiva”¹¹³, entre a natureza e a humanidade, em sintonia com as reivindicações do proletariado¹¹⁴, não uma forma de domínio exploratório da humanidade, pela tecnologia, da natureza, através dos modos de fabricação capitalista impulsionados exclusivamente pelo lucro e optimização¹¹⁵. Nas suas palavras: “A Technik não é o domínio da natureza, mas da relação entre a natureza e a humanidade”.¹¹⁶

Desta forma, Benjamin consagra à *Technik* uma valência dupla resultante da mediação da relação entre a natureza e a humanidade: a de redenção (domínio da

¹⁰⁸ Cf. Ibid., 91.

¹⁰⁹ Cf. Ibid., 92.

¹¹⁰ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 864.

¹¹¹ O termo *Technik* empregado por Benjamin, segundo Leslie, traduz simultaneamente tecnologia e técnica. Isto é, na teoria benjaminiana, o termo engloba a maquinaria objectiva, os meios de produção e também as relações técnicas de produção. Noutras palavras, o uso deste termo revela preocupação para com a definição da tecnologia e da técnica enquanto categorias de experiência, uma vez que alude às relações sociais e políticas estabelecidas pelo trabalho humano e interacções tecnológicas, tal como à maquinaria, enquanto facto empírico. Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, xii.

¹¹² Cf. Ibid., 6.

¹¹³ Do original em alemão “*Wahlverwandschaft*”, que segundo Leslie, na análise de Benjamin é aplicado por forma a estabelecer uma relação contractual formal, que une a tecnologia e o proletariado, isto é, desenhando uma estrutura ahistórica de comunhão entre o colectivo e a tecnologia, que teria sido primeiramente estabelecida na antiguidade grega. Ainda segundo Leslie, a invocação deste termo, que tem origem na alquimia, está em linha como uma crítica benjaminiana ao cientismo, assim como teria sido para Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) na sua perspectiva anti-newtoniana. Cf. Ibid., 7, 238.

¹¹⁴ Benjamin tenta estabelecer que a tecnologia (*Technik*) comporta em si, um impulso lógico para uma relação de produção socializável, cuja evolução sugere formas adequadas de negociação entre natureza e humanidade, em harmonia com as reivindicações do proletariado (justiça social ou equilíbrio com a natureza orgânica). Então, em países cujo discurso capitalista-industrial seja dominante e, portanto, onde a tecnologia está ao serviço do capital, Benjamin defende que este impulso para realizar o potencial da tecnologia é transformado em forças destruidoras de exploração da tecnologia sobre a natureza. Benjamin atribui a tarefa ao artista (como “produtor”) de pré-figurar o impulso da tecnologia primordial através das práticas artísticas, como parte de uma arte crítica. Cf. Ibid., 92. Assim se justifica, no seu pensamento, tanto o potencial destruidor como o de redenção relativamente à relação possível de estabelecer entre a natureza e a humanidade, por meio da tecnologia.

¹¹⁵ Cf. Ibid., 8.

¹¹⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972–) IV.1, 147.

relação equilibrada pela tecnologia, entre a natureza e humanidade¹¹⁷) e de destruição (tecnologia ao serviço do modo de produção capitalista, de desequilíbrio explorador da natureza). Então, Benjamin defende que enquanto a tecnologia exista dentro do modo de produção capitalista, será inevitavelmente um veículo para o desastre pelos meios da guerra, não só da burguesia, mas de toda a humanidade, justificando assim a revolução/redenção necessária, mas não garantida, do proletariado, que se faz pelo estabelecimento da relação adequada entre a natureza e humanidade pela *Technik*.¹¹⁸

Em terceiro lugar, na interpretação de Leslie, Benjamin atribui à “nova natureza” a capacidade de se adaptar a uma forma potencial própria – “forma-jogo” (*Spielform*) – que a distingue da natureza orgânica, pela capacidade de se estabelecer politicamente como uma forma capaz de produzir uma paridade entre a humanidade e produções tecnológicas. Passando a explicar, a natureza orgânica (a que chama, primeira *Technik*¹¹⁹, tem associada uma forma específica de interacção entre humanos, natureza e tecnologia, que se caracteriza pelo abuso e dominação dos poderes soberbos da natureza por parte da humanidade. Já a natureza tecnológica (segunda *Technik*) é descrita como capaz de adoptar uma forma de interacção mediada que permite o jogo (enquanto forma de aquisição de experiência e capacidades) entre a natureza e a humanidade. Nas palavras de Benjamin: “O grande feito técnico da primeira *Technik* é, até certo ponto, o sacrifício humano. A grande acção técnica da segunda *Technik* reside nos aviões controlados remotamente que não precisam de tripulação. De uma vez e para sempre é relevante para a primeira *Technik* (ela tem que ver com erros que nunca podem ser corrigidos ou a eternamente substituída morte sacrificial). Uma vez é tão bom como nunca é relevante para a segunda *Technik* (trata da experimentação e de uma incansável variação nas condições de teste). A origem da segunda *Technik* é procurar onde o homem, pela

¹¹⁷ Benjamin defende o entendimento harmonioso entre a tecnologia e a humanidade como um método para a construção de uma *Physis*, isto é, a construção de humanidade física, nova e colectiva, descrita em imagética corpórea através de um processo de desmembramento e reconstituição (a base materialista para o seu entendimento histórico da “nova natureza”). Noutras palavras, o entendimento do relacionamento entre humanidade e natureza, enquanto gerador de uma *Physis*, passa por compreender o estabelecimento de uma criatura colectiva organizada dentro da tecnologia, uma vez entendido que as ferramentas e os instrumentos não são externos ao homem, mas órgãos de uma vida comum na colectividade. Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 23.

¹¹⁸ Assim, ao contrário da interpretação vulgar do marxismo, Benjamin não considera o triunfo dos oprimidos (proletariado) como uma inevitabilidade histórica, antes uma necessidade social cuja realização é incerta. Cf. *Ibid.*, 4.

¹¹⁹ Como explicitado anteriormente Benjamin não distingue entre as categorias de natureza orgânica e natureza técnica. Assim, primeira é tratada em termos de primeira *Technik*, e a segunda em termos de segunda *Technik*, implicando que ambas as formas, como formas tecnológicas, tem capacidade de acção, interesses e reivindicações próprias. Cf. *Ibid.*, 159.

primeira vez e com a astúcia inconsciente, se distingue da natureza. Ela é, noutras palavras, no jogo.”¹²⁰ Este jogo irá permitir que os humanos adquiram capacidades para que consigam activamente controlar as formas pela qual a tecnologia é usada, enquanto respeitam a sua natureza essencial – de “afinidade electiva” entre humanidade e natureza – o objectivo político primordial de Benjamin¹²¹.

Em síntese, aquilo que distingue a primeira *Technik* da segunda *Technik* é o facto de que os perigos incorridos aquando da manipulação ou domínio das forças incompreensíveis da natureza orgânica consistem no risco de morte, pelo potencial destruidor, irreversível e imprevisível dos seus processos. Já a segunda *Technik*, em condições especiais (isto é, na sua “forma-jogo”), admite um gesto (exclusivo no domínio das relações humanas – política e história) que permite que os seres humanos experimentem e joguem de uma forma que os protege do risco que a natureza (técnica e orgânica) por inerência comporta.¹²²

Por último, a concepção benjaminiana de verdade pode ser compreendida como estando associada ao conceito de transitoriedade, resgatando a experiência metafísica do mundo objectivo, ao mesmo tempo que evita a dissolução da filosofia em puros jogos linguísticos¹²³. Para Benjamin, tal como a natureza histórica e a natureza técnica (“nova natureza”) oscilam entre dois polos distintos de possibilidades: por um lado, a de morte e destruição e, por outro, o potencial para a mudança e surgimento do novo, por meio da redenção¹²⁴, também a verdade oscila entre uma dialéctica estabelecida através da empatia para com os objectos descartados do passado em relação ao modo de produção do presente, cujo resultado será sempre imprevisível e nunca estanque ou “petrificado”. Nas suas palavras: “A recusa absoluta do conceito de ‘verdade eterna’ está em ordem. No entanto, a verdade não é - como o Marxismo a teria - uma função

¹²⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften* VII.1, 359.

¹²¹ Através de uma “forma-jogo” os encontros com a tecnologia, através do treino e experimentação, permitem que humanidade (enquanto colectivo) desenvolva esforços para agir em conformidade com a “afinidade electiva” existente entre ela e a “nova natureza” (natureza técnica). Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 158.

¹²² Cf. *Ibid.*, 158-59.

¹²³ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 223. Noutras palavras, não se pode considerar que o pensamento de Benjamin se possa associar “[...] aos termos do relativismo pós-moderno dos jogos de linguagem (Lyotard) [...]”. Löwy, *Fire Alarm*, 107. Benjamin rejeita a ideia das grandes narrativas da história, mas restringe o total relativismo por ancorar a “montagem” dos fragmentos da história à força da sua materialidade. Isto é, o seu conceito de história, patente na obra de 1940, *Sobre o Conceito de História*, representa um tipo de manifesto filosófico que advoga um entendimento histórico em aberto, pautado por uma enorme diversidade e possibilidades, sem nunca cair na total liberdade, uma vez que as condições materiais objectivas são elas também condições de possibilidade. Da mesma forma, entender Benjamin como um “materialista histórico” levanta algumas reservas, uma vez que este rejeita o entendimento Marxista tradicional da inevitabilidade positivista do sucesso da luta do proletariado como destino último da história.

¹²⁴ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 66.

meramente contingente do saber, mas está ligada a um núcleo de tempo escondido entre, tanto o conhecedor como o conhecido. Isto é tão verdadeiro que o eterno, em qualquer caso, é muito mais o amarrotar de um vestido do que alguma ideia.”¹²⁵

Assim, segundo Buck-Morss, o objectivo de Benjamin é “ [. . .] ‘resgatar’ os objectos históricos arrancando-os das histórias de desenvolvimento – de lei, religião, arte, etc. – das narrativas ficcionais falaciosas em que haviam sido inseridos no processo da sua transmissão.”¹²⁶ Para Benjamin, no presente, a verdadeira imagem do passado é resgatada através de uma dialéctica visual que é, metafísica e visualmente, inscrita a partir dos objectos obsoletos, como fragmentos tangíveis da essência conceptual dos factos que levaram ao seu descarte¹²⁷. Esta visualidade dialéctica constitui, por um lado, a possibilidade para a intervenção no passado (interpretação histórica em aberto, pela emergência de uma nova forma do passado que poderia ser esquecida) e, por outro lado, a intervenção no presente (através da redenção possível pela lembrança da promessa originária do passado, que se inscreve no entendimento do presente).

Em suma, por um lado, o pensamento de Benjamin pode ser entendido como “histórico-natural”, pois encontra nas coisas históricas manifestações objectivas da “cultura”¹²⁸, como se estas constituíssem parte da natureza como uma totalidade – “nova natureza”. Por outro lado, Benjamin associa os desenvolvimentos tecnológicos à experiência humana, e o seu estudo acerca da tecnologia obsoleta toma a forma de um tipo de “antropologia” materialista, tal como de uma crítica política, enquadrada num entendimento do mundano sob um prisma laico (redenção necessária) e marxista (visualidade como força material da história)¹²⁹.

¹²⁵ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 463.

¹²⁶ Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* 218.

¹²⁷ Cf. Ibid., 73.

¹²⁸ Cf. Ibid., 58.

¹²⁹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 2-3.

4. O Obsoleto como Marca da História – Imagens Dialécticas

*Obsoleto: que já não se usa, tendo sido substituído por algo mais recente e melhor ou mais em voga.*¹³⁰

De acordo com a definição anterior, os objectos que adquirem a qualidade da obsolescência revelam simultaneamente a descontinuação da sua aplicabilidade, tal como são substituídos por objectos mais recentes, melhores ou maior em sintonia com a moda do momento. Assim, tornam-se testemunhos materiais de um processo de substituição e de subsequente desvalorização, pautado pela acumulação de “detritos” provocados, quer pela transitoriedade do processo tecnológico associado ao “progresso” moderno da história, quer pela transitoriedade do entendimento socialmente determinado acerca daquilo que deve ser relegado à obsolescência.

Então, fica claro que o objecto obsoleto pode ser relevante enquanto objecto de estudo se for compreendido como um detrito do passado histórico, ou uma ruína, que alude ao que antes se edificou, às circunstâncias da sua novidade e aos motivos da sua posterior substituição. Portanto, o objecto obsoleto ganha relevância se for entendido como capaz de oferecer um referente histórico objectivo, carregado de complexidade e potencialidade significativa para o entendimento do presente.

Assim também prossegue o pensamento de Benjamin que, ainda que fragmentado, é um exemplo ímpar do entendimento do obsoleto, enquanto matéria descartada repleta de complexidade e potencialidade significativa, em sintonia com um determinado entendimento articulado entre história e natureza. Noutras palavras, Benjamin encontra nos fragmentos materiais descartados do passado a potencialidade para a descoberta das “constelações críticas” formadas por esses fragmentos nesse passado, em articulação com um momento particular do presente¹³¹, sob a forma de imagens dialécticas.

Passando a explicar, em primeiro lugar, no pensamento benjaminiano a matéria obsoleta comporta para a história duas vertentes principais, que se articulam mutuamente. Por um lado, o obsoleto pode representar no presente, informação acerca

¹³⁰ Definição de “*Obsolete*” in Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus, Cambridge University Press, <http://dictionary.cambridge.org/english/obsolete> (accessed Janeiro 2, 2017)

¹³¹ Cf. Löwy, *Fire Alarm*, 40.

da forma originária de uma determinada tecnologia/natureza do passado, oferecendo através do seu redescobrimento imagético a possibilidade da reconstrução histórica das condições e motivações para o seu descarte. Por outro lado, enquanto matéria apta a ser dialéctica e imageticamente compreendida no presente, oferece também a possibilidade de manter continuamente em aberto a própria interpretação histórica das condições que levaram ao seu descarte, comportando desta forma um potencial redentor/revolucionário para o presente¹³².

Por exemplo, Benjamin compara os vestígios fósseis dos dinossauros deixados nas cavernas da Idade Miocénica, com os vestígios “fósseis” deixados nas arcadas e vias das grandes cidades pelos “últimos dinossauros da europa”¹³³, isto é, pelos consumidores da época pré-1850¹³⁴. Esta comparação serve para demonstrar, por um lado, que este tipo de consumidores se tornou extinto, porque a forma inicial do seu consumismo desapareceu (onde as lojas pequenas especializadas em produtos de luxo, não resistem à competição estabelecida pelos grandes estabelecimentos comerciais), informando acerca das condições para a sua extinção. Por outro lado, esta comparação também evidencia que estes consumidores primordiais se tornaram extintos pelos próprios mecanismos evolucionistas, “naturais”, do capitalismo industrial, pondo em questão os seus próprios princípios orientadores deste sistema no presente, oferecendo uma possibilidade crítica para a construção do futuro.

Em segundo lugar, mais do que material “falhado” numa ordem determinada da história de uma pretensa evolução social, os objectos obsoletos podem ser analisados como rastros de uma vida prévia, oferecendo vestígios históricos com um significado objectivo diferente daquele a que o código de significação dominante tradicionalmente os relegou. Pois, tal como defende Benjamin, como traços de uma vida prévia, são pistas históricas, com um significado objectivo, que cabe ao materialista histórico dialecticamente redescobrir. Concretamente, Benjamin prescreve ao materialista histórico que afirme a impossibilidade de narrar os acontecimentos históricos como parte de uma narrativa idealista de progresso ou de descomprometimento, trazendo à consciência os elementos representativos (imagens) do passado (os seus barbarismos realizados e sonhos não realizados), que colocam o

¹³² Isto é, a concepção do presente como uma dimensão activa e política em relação ao passado inaugura uma “[...] conexão entre a escrita da história e da política que é idêntica à conexão teológica entre lembrança e redenção.” Ibid., 40. Ainda que estes conceitos teológicos sejam considerados por Benjamin através dos seus equivalentes seculares e revolucionários. Cf. Ibid., 40.

¹³³ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 847.

¹³⁴ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 65.

presente numa posição crítica¹³⁵. Nas palavras de Benjamin: “A apresentação materialista da história conduz o passado para levar o presente a um estado crítico”¹³⁶, onde o “status quo ameaça ser preservado”¹³⁷, contrariando esse estado de coisas através de uma “[...] deflagração da continuidade histórica na qual o objeto histórico se constitui pela primeira vez”¹³⁸.

Por último, quando Benjamin prescreve ao historiador que escove a “história a contrapelo”¹³⁹ reitera o objectivo explicado anteriormente, que passa por tornar visível a origem do presente nos objectos descartados do passado e, aí, recuperar o potencial emancipatório dos perdedores da história, cuja tradição se vê relegada ao esquecimento pela triunfante narrativa progressista dos vencedores. Pois, por um lado, se encararmos a obsolescência de determinados objectos como algo resultante de uma ordem “natural”, identificando o seu curso empírico como um desenvolvimento rumo ao progresso, o que daí resulta é um “mito”, um “mito” que serve aos grandes vencedores da história.¹⁴⁰ Logo, historicamente, avançar a “contrapelo”, significa contrariar as versões oficiais da história com a longa tradição estabelecida pela luta dos oprimidos. Por outro lado, politicamente, este escovar da história a “contrapelo” significa que a redenção/revolução não ocorrerá pelo mero curso natural dos acontecimentos, uma vez que estes se encontram comprometidos com os triunfantes da história, responsáveis pela opressão e pelo barbarismo, sendo necessária a luta política activa, para a redenção que impera estabelecer¹⁴¹. Esta concepção da história em aberto está em harmonia com o potencial dicotómico que Benjamin aufere à *Technik*, uma vez que no seu pensamento não há distinção entre ambos os conhecimentos históricos e tecnológicos. Oscilando entre a necessidade de “organização do pessimismo”¹⁴² (luta política dos oprimidos, ou perdedores da história) face ao poder destrutivo e de perigo da tecnologia (versão oficial da narrativa histórica dos opressores e vencedores), em contraste com o potencial emancipatório e de libertação da humanidade latente na tecnologia (objectivo do materialista histórico de ler a história a “contrapelo”)¹⁴³.

¹³⁵ Cf. *Ibid.*, 338.

¹³⁶ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 471.

¹³⁷ *Ibid.*, 474.

¹³⁸ *Ibid.*, 475.

¹³⁹ Walter Benjamin, *O Anjo Da História*, ed. and trans. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), 13.

¹⁴⁰ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 68.

¹⁴¹ Cf. Löwy, *Fire Alarm*, 49.

¹⁴² *Ibid.*, 50.

¹⁴³ Cf. *Ibid.*, 49-50.

Concluindo, em Benjamin, cujo conceito de história está ancorado numa interpretação heterodoxa (não progressista) do materialismo histórico de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), a matéria obsoleta descartada como o “lixo” da história do passado recente (século XIX, início do século XX) é considerada como uma prova da destruição material sem precedentes a que um entendimento progressista da história deu origem e cujo desenvolvimento levará a uma eminente catástrofe. Benjamin insiste, por isto, que a tarefa pedagógica do materialista histórico será a de, através do entendimento da verdadeira imagem do passado enquanto imagem dialéctica fugaz, lembrar e redimir a luta e sonhos utópicos da tradição dos oprimidos da história do passado, no presente.

4.1. A redenção do obsoleto como matéria significativa

Partindo das observações teóricas de György Lukács (1885-1971) acerca do processo de reificação das relações sociais pela sua “naturalização” e objectificação, Benjamin observa a paisagem industrial petrificada do século XX como a prova tangível de um “mundo-coisa” fetiche, debruçando-se no estudo das formas de cultura e a interacção destas dentro desta sociedade mercantil. Segundo Leslie: “Através da delimitação dos efeitos da aceleração das proporções de mudança, exigida pela moda, e o estudo das demandas da economia de mercado, Benjamin revela um mundo em que as coisas se petrificam rapidamente, tornando-se estranhas e obsoletas.”¹⁴⁴ Ou seja, Benjamin justifica e identifica uma forma alienada de relações humanas num modo de produção de modelo capitalista, pela *fetichização* das mercadorias e pela consequente reificação do próprio homem, pela venda da força de trabalho como mercadoria. As mercadorias aliciam o sujeito tornado “coisa”, apenas para depois serem tornadas obsoletas pelas forças “naturais” do desenvolvimento tecnológico e do estímulo económico.

Então, como resistência à reificação do homem e das relações sociais Benjamin sugere a investigação teórica dos objectos de cultura industrial, compreendidos pela lógica capitalista como detrito ou material falhado, condenados a uma vida curta. Defendendo que, do contraste embaraçoso entre formas do passado (“fóssil”), que na actualidade se revelam fora de moda, é estimulado o choque frontal com os modos de

¹⁴⁴ Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 9.

produção que os relegaram para a obsolescência, ao mesmo tempo que se revelam a reverberações psicológicas e energias ressonantes históricas do que já passou, do quebrado ou do ineficiente¹⁴⁵. Será através do confronto dialéctico entre formas imagéticas do passado com o presente, que se redescobrem as condições para a sua obsolescência, tal como se abre a possibilidade para o resgate redimido do entendimento da própria história.

Portanto, na interpretação de Buck-Morss, Benjamin atribui à mercadoria obsoleta tornada fetiche as características de um fóssil, tratando-a como um emblema, pois, através do signo da história, a imagem da “natureza petrificada” é o código capaz de revelar o que a história se revelou¹⁴⁶. Assim, Benjamin aproxima-se dos dramaturgos do Barroco Alemão, no sentido em que, por um lado, estes utilizavam a alegoria como forma expressiva (estética), revelando também um entendimento dos elementos da natureza como carregados de significação visual, que o homem precisava apenas de interpretar para desvelar a verdade¹⁴⁷ e, por outro lado, porque também no Barroco, o emblema é utilizado enquanto montagem visual de imagens e signos linguísticos, de onde deverá ser lido aquilo que as coisas “significam”¹⁴⁸. Abreviando, nas palavras de Benjamin: “Material falhado: a elevação da mercadoria à condição de alegoria.”¹⁴⁹

No entanto, pelo próprio método alegórico compreendemos que qualquer objecto pode ser traduzido numa multiplicidade de outros elementos, implicando uma arbitrariedade referencial que aparentemente nega a concepção da natureza como fonte significativa de verdade. Em oposição à solução proposta pelos dramaturgos do Barroco Alemão, cujo desenlace para a arbitrariedade referencial se resolve através da redenção cristã, portanto, fora da esfera objectiva do mundo, implicando uma separação entre matéria e espírito, em prol de uma introspecção espiritual, subjectiva e etérea, Buck-Morss defende que Benjamin apresenta o recurso a uma versão laica de redenção teológica com inspiração na *Kabbalah*, como forma de ancoramento à objectividade do mundo como significante¹⁵⁰.

Consequentemente, Benjamin reconhece uma afinidade paradigmática entre os objectivos da *Kabbalah* e do Messianismo Judaico com o seu objectivo filosófico de

¹⁴⁵ Cf. Ibid., 13.

¹⁴⁶ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 161.

¹⁴⁷ Cf. Ibid., 229.

¹⁴⁸ Cf. Ibid., 161.

¹⁴⁹ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 207.

¹⁵⁰ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 229-230.

transformar o conteúdo histórico e material em conteúdo da verdade, respondendo também, desta forma, à necessidade política materialista marxista de uma pedagogia revolucionária, uma vez que todo o conteúdo discursivo positivo-teológico é extinto em prol de uma interpretação secular e histórica¹⁵¹. Nas palavras de Benjamin: “O autêntico conceito de história universal é um conceito messiânico. História universal, como é compreendida hoje, é um assunto de obscurantistas.”¹⁵²

Isto justifica-se porque, na interpretação de Buck-Morss, apoiando-se no pensamento do historiador, teólogo e filólogo alemão Gershom Scholem (1897-1982), a concepção do Messianismo Judeu, que já incluiria os atributos de ser histórico, materialista e colectivo, presta-se facilmente a uma tradução em termos Marxistas. O que se constata através da atribuição ao proletariado de uma tarefa redentora que encontramos não só em Benjamin mas também em Lukács e Ernst Bloch (1885-1977).¹⁵³ Nas palavras de Scholem: “O judaísmo, em todas as suas formas e manifestações, sempre manteve um conceito de redenção como um evento que ocorre publicamente, no palco da história e dentro da comunidade [. . .]”.¹⁵⁴ Isto é, epistemologicamente a *Kabbalah* é definida como um modo de cognição mística, capaz de revelar a verdade previamente ocultada na natureza, que seria significativa apenas no contexto da Era Messiânica, o que em termos laicos e marxistas se traduz numa sociedade sem classes, socialmente justa¹⁵⁵. O que será equivalente ao entendimento benjaminiano do impulso primordial da *Technik*, como a relação adequada entre natureza e humanidade em potência, em sintonia com as reivindicações do proletariado.

Deste modo, os cabalistas interpretam tanto os textos como a natureza, por forma a desvendar e organizar o significado múltiplo das suas inúmeras partes fragmentárias como sinais do potencial messiânico do presente, de forma histórica, materialista e colectiva. Do mesmo modo, as imagens dialécticas que ofereçam através do olhar sobre o passado uma imagem do presente enquanto momento de possibilidade revolucionária prometida (equivalente à Era Messiânica), orientam a montagem dos fragmentos históricos para que as reconstituições do passado não se

¹⁵¹ Cf. Ibid., 232.

¹⁵² Benjamin et al., *The Arcades Project*, 485.

¹⁵³ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 231.

¹⁵⁴ Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism And Other Essays On Jewish Spirituality* (New York: Schocken Books, 1971), 1. *apud* Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 230.

¹⁵⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 231.

tornem arbitrárias e infinitas¹⁵⁶. Assim, a perspectiva histórica materialista benjaminiana faz-se por empatia para com o sofrimento, barbarismos e sonhos esquecidos dos perdedores da história, estabelecendo um compromisso ético, social e político de defesa dos oprimidos, tal como a cabala o faz em relação ao potencial libertador e redentor messiânico.

Por último e concludentemente, a redenção de que nos fala Benjamin é então o tipo de método que aplica ao estudo dos objectos obsoletos, através daquilo que define como imagens dialécticas, como forma de resgate do potencial messiânico, ou emancipatório dos oprimidos, no presente, estabelecendo uma relação dialéctica com as partes fragmentárias oferecidas pela natureza material do passado¹⁵⁷. Contudo, tal como na *Kabbalah*, esta redenção não passa por um resgate do passado *per se* (reacionário), mas antes por uma actualização deste passado em aberto, em contínuo e em articulação com condições do presente, sob uma forma redimida (revolucionária). Noutras palavras, a leitura “teológica” que Benjamin redefine secularmente será aquela que se preocupa não só com o texto, mas também com o presente em constante mudança, que se torna um índice da própria legibilidade do texto¹⁵⁸.

Assim, as imagens dialécticas representam a metodologia benjaminiana do entendimento da história, introduzindo a significância na “tangibilidade” visual, que se retira da superfície dos objectos tornados obsoletos, como marcas sobreviventes dessa própria história e, portanto, com conteúdo significativo potencial latente para a interpretação histórica dos fenómenos, do passado (a sua origem) e do presente (sob forma redimida).¹⁵⁹

4.1.1. Redenção do obsoleto por via do modo dialéctico: o exemplo da instalação *Rheinmetall/Victoria 8* (2003) de Rodney Graham

Rheinmetall/Victoria 8 (2003)¹⁶⁰, de Rodney Graham, é uma obra que se torna emblemática no sentido de expor objectivamente o confronto, não só entre tecnologias obsoletas, mas também entre a história dos próprios suportes (ou dos modos de experimentação que se fazem através da exploração das suas potencialidades técnicas) e o entendimento e valorização a que esses suportes técnicos

¹⁵⁶ Cf. Ibid., 339.

¹⁵⁷ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, ix.

¹⁵⁸ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 338.

¹⁵⁹ Cf. Ibid., 56.

¹⁶⁰ Ver Anexos, Imagem 12.

foram sendo sujeitos ao longo da sua história, neste caso pelos mecanismos de mercado. Noutras palavras, esta obra consegue, por via da exploração da imagem que subsiste de tecnologias e técnicas obsoletas, proporcionar um confronto dialéctico entre a história das suas origens e dos seus potenciais significados no presente, proporcionando, deste modo, novos entendimentos dos suportes técnicos de que faz uso, e também da própria característica de obsolescência no contexto contemporâneo.

Em concreto, esta instalação consiste na reprodução em *loop* de um filme mudo no formato de 35-mm por um antiquado projector Victoria 8 de 1961, à época considerado como altamente sofisticado, exposto directamente no espaço expositivo defronte do ecrã de projecção, onde é apresentada uma sequência de longos e detalhados planos de uma máquina de escrever alemã de 1930. Ao longo do curto filme surge o efeito ilusivo de um manto de neve que cai progressivamente sobre a máquina de escrever, conseguido pelo lançamento de farinha sobre o engenho, até um momento em que esta fica quase completamente coberta. As imagens do desenlace do filme mostram uma visão frontal da máquina de escrever, que pode sugerir semelhanças a uma paisagem montanhosa depois de um nevão tempestuoso, mas que ainda assim é subtilmente contrariada pelos traços que ainda se conseguem observar da máquina de escrever, nunca se mostrando totalmente coberta, repetindo-se o filme em *loop*.

Tal como outros trabalhos deste artista¹⁶¹, a estrutura desta obra apresenta-se essencialmente circular, fazendo uso da repetição ou do *loop*, para a formação de um “universo” próprio¹⁶² ou algo que poderíamos associar a um sistema complexo isolado e auto-gerado, que beneficia por isto, de uma observação “complexa”¹⁶³, isto é, de uma observação que extrapole a mera análise das características e referências culturais ou históricas que as suas partes isoladamente convocam, uma vez que a proposta artística se desenvolve através da articulação e relação estabelecida entre os diferentes elementos que constituem a obra e as suas funções na dimensão total comunicativa da obra em contexto. Noutras palavras, o *loop* oferece um modo de autonomia à instalação que, por um lado, confina e estabelece a sua forma, mas por

¹⁶¹ Por exemplo as instalações de filme em *loop*, *Coruscating Cinnamon Granules*, (1996) ou *City Self/ Country self* (2000), que problematizam a experiência cinematográfica através de uma exploração da história das suas convenções ao longo do tempo.

¹⁶² Cf. Iwona Blazwick e Anthony Spira. *Rodney Graham*. (Manchester: Cornerhouse, 2002), 6.

¹⁶³ Isto é, ao contrário de uma análise linear, interessa-nos compreender o tipo de articulação e relações entre as diversas partes da obra que criativamente sugerem “universos” complexos que estão para lá da mera conjugação das suas partes, uma vez que o ambiente (ou as condições da sua recepção, quer sejam históricas, económicas ou sociais) alteram o significado possível da obra.

outro lado, oferece a possibilidade de extensão infinita, pela evasão de um final, mantendo-se em aberto a interpretação possível, mediante a sua relação com o presente em constante mudança.¹⁶⁴ Em particular, o uso da repetição nesta obra é aplicado por forma a provocar um esvaziamento do sentido histórico dos objectos e técnicas obsoletas empregadas que, com recurso ao absurdo e à ironia, se articulam por forma a transmitir um todo comunicativo baseado num antilogismo, que joga com a percepção e progressão espectável, racional ou “natural” dos fenómenos, pela inversão da sua lógica na formação de uma representação de uma paisagem insubordinada, ou indisciplinada, do mundo, que alargam as possibilidades associativas e interpretativas implicadas na obra.

Assim, em primeiro lugar, o jogo de analogia perceptiva entre o lançamento do pó branco e a queda de neve, irresoluto, na medida em que a máquina de escrever nunca se transforma no que poderia ser a ilusão de uma montanha coberta de neve, mostra de que modo a percepção “naturalizada” de um determinado fenómeno natural se pode simular pelas características técnicas do filme, nomeadamente através dos efeitos especiais associados aos seus primórdios, desenvolvidos, por exemplo, pelo pioneiro do cinema George Méliès (1861-1938). Então, este jogo perceptivo, armado do conhecimento do presente, permite um reposicionamento significativo dos meios técnicos do filme, por via da dialéctica, que evidencia as reverberações potenciais históricas contidas nestes efeitos especiais primordiais do filme, nomeadamente no que toca à sua capacidade de “invenção” credível de um real possível, agora tornada obsoleta, por exemplo, pelos processos de homogeneização cinematográfica realizado pela indústria de Hollywood, ou pela substituição do formato analógico pelo digital e o predomínio dos efeitos especiais através de imagens geradas por computador. Noutras palavras, uma técnica presumivelmente obsoleta é empregue nesta instalação de modo activo e significativo, demonstrando o potencial que ainda comporta, pela sua actualização ou redenção no presente.

Em segundo lugar, nesta obra, do contraste entre formas do passado, que no presente são consideradas obsoletas por via do presumível desenvolvimento industrial e tecnológico, por um lado, resulta a surpresa do inesperado deleite ou aproveitamento estético que estes mecanismos podem proporcionar ao observador – apontando, pelo menos, para um aspecto não completamente obliterado que

¹⁶⁴ Cf. Blazwick, *Rodney Graham*, 59.

potencialmente o obsoleto comporta. Por outro lado, o confronto com tecnologia obsoleta torna evidente a materialidade dos mecanismos necessários para a captura de informação imagética – que progressivamente foram sendo adeptos de uma certa ilusão de imaterialidade e transparência, que na contemporaneidade fazem esquecer a presença do equipamento necessário para a aparentemente fleumática transmissão de informação audiovisual¹⁶⁵. Em particular, referimo-nos à escolha da reprodução imagética por meio de um projector “ultrapassado” que se mostra no próprio espaço expositivo, a captura de planos de uma máquina de escrever, em que os seus encadeamentos detalhados e demorados nos revelam o seu *design* modernista, ou ainda a escolha de efeitos especiais “primários” para a simulação de neve que lentamente jaz sobre ela.

Concretamente, por um lado, a escolha do posicionamento do projector, que ao contrário da tradição do seu uso não se encontra escondido do observador, realiza a transformação do próprio mecanismo tecnológico do filme num objecto de contemplação e, por outro lado, empresta o som característico do seu funcionamento à imagem da máquina de escrever projectada *in loco*, substituindo o som em falta, e por isso, de algum modo, complementando-a. Dito de outro modo, a repetição sonora característica deste tipo de projector pode associar-se ao som característico do bater das teclas das máquinas de escrever, que assim se arroga como um efeito sonoro que coadjuva ao entendimento poético da totalidade da instalação, pela estimulação da memória de um momento do passado por via da memória auditiva do indivíduo, que associa a máquina de escrever ao seu som particular, contribuindo assim para a associação entre os dois mecanismos (máquina de escrever e o projector) pela concomitância entre os conteúdos sonoros e visuais, à partida distintos.

Para além disto, o efeito da neve, que parece significar a passagem do tempo, como metáfora para o início e profético declínio de uma determinada forma tecnológica, fica aquém do coerentemente esperado, uma vez que a máquina de escrever nunca chega totalmente a desaparecer sobre o manto branco. Isto é, podemos sugerir que a imagem nunca chega a transformar-se emblematicamente numa imagem da apropriação total dos mecanismos pela obsolescência, sugerindo uma alteração daquilo que terá sido previamente “determinado” pelo próprio desenvolvimento tecnológico dos processos cinematográficos. Ainda, através da memória do

¹⁶⁵ Cf. Yael Kaduri, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art* (New York: Oxford University Press, 2016), 408.

computador no presente, que para além de outras funções, combina ambos os mecanismos de projecção de imagem e processamento de texto, somos confrontados com os mecanismos “arcaicos” precedentes dessa mesma tecnologia.

Assim, é-nos possibilitado compreender que o potencial significativo, que à partida estes mecanismos obsoletos não comportariam, ainda estão activos no presente, como metaforicamente evidenciado pelas marcas que conseguimos continuar a perceber da máquina de escrever no desenlace do filme, ou pelo uso combinado e significativo dos dois mecanismos, através da sensação mecanizada que lhes está associada e localizada num momento histórico preciso do passado, agora actualizada, ou redimida, através da sua manipulação artística e conjunta no presente. Mais evidente ainda será possibilidade desta instalação potencial, súbita e dialecticamente recordar a origem de uma tecnologia do presente – o computador, cujo uso é absolutamente hegemónico, mostrando que o status quo, por alguma ordem de razão, ameaça prolongar-se – através do contacto com a imagem dos despojos que abandonamos em favor dessa tecnologia, que assim coloca o presente numa “posição crítica”, através de uma imagem do passado em que as origens do presente podem ser encontradas, contrariando a versão do progresso em sentido único, pela exploração de outras possibilidades significativas latentes que se retiram da imagem de mecanismos obsoletos.

Em terceiro lugar, esta obra encena literalmente o confronto entre duas tecnologias obsoletas, que se encaram uma à outra num *loop* incessante, em que a repetição como modo e estrutura da experiência artística pode ter um significado dicotómico. Isto é, por um lado, o uso da repetição pode gerar a percepção de uma eterna repetição temporal, evocando a imutabilidade do desenvolvimento possível destas tecnologias (por via da sua obsolescência associada ao desenvolvimento do filme e dos mecanismos digitais posteriores do cinema), assentindo num reflexo de enclausuramento ideológico associado às condições da origem destas técnicas e tecnologias – uma economia e categorias modernas industriais, características do século XX. Mas, por outro lado, o uso da repetição também pode evidenciar um gesto associado a um modo de vida que insiste em sucessivos recomeços, uma vez que a certeza possível da realidade do mundo não é tida como garantida, excepto pela realidade da experiência empírica que medeia o novo e o antigo, de forma a responder, de algum modo, às exigências do presente, isto é, numa experiência

sensível para com as configurações específicas do mundo¹⁶⁶. Deste modo, o potencial de desenvolvimento destas técnicas e tecnologias não estará esgotado, por via da possível redenção conseguida pela construção de uma narrativa complexa que R. Graham consegue encenar, através de pistas visuais e referências históricas, para a representação de um “mundo” alternativo que se constrói com o auxílio da memória e da experiência, individual e colectiva, dos fenómenos pelos observadores. É através do confronto dialéctico entre formas imagéticas do passado com o presente que se redescobrem as condições históricas que levaram à obsolescência dos mecanismos e técnicas da obra – enclausuramento ideológico nos pressupostos modernistas – tal como se abre a possibilidade para o resgate redimido do entendimento da própria história que explicam as condições do presente – os processos computadorizados que influenciam a grande maioria das esferas da experiência contemporânea – pela capacidade de alterar a condição de obsolescência destas tecnologias pela regeneração do seu potencial significativo, conseguido pela “invenção” de novas formas de representação e experiência artística de um “novo mundo” (obra de arte) possível.

Por último, do confronto com a actualidade, no sentido das condições objectivas sociais e históricas no momento da observação, esta obra, erigida com recurso a técnicas e tecnologias pretensamente insignificantes nessa conjuntura, consegue recuperar uma relação indexativa com a verdade e a mentira sociais, expondo com recurso à ironia, a negociação levada a cabo pelo corpo económico no sentido de excluir estes recursos tecnológicos, porquanto não representariam mais nenhum benefício aparente – obsolescência. Assim, a análise desta obra em contexto, através de um comprometimento com os fenómenos e controvérsias sociais contemporâneas, abre a possibilidade para a reconstituição do caminho traçado pela atribuição de significado histórico e social dos mecanismos, tanto dos de projecção como dos de processamento de texto, que de alguma maneira terão sido previamente abandonados pelo modo pretensamente “natural” na ordem de desenvolvimento do mundo rumo ao progresso, mostrando, pelo contrário, novas possibilidades latentes que essas tecnologias e técnicas “obsoletas” comportam. Noutras palavras, através do uso do absurdo lógico e da seriedade estética, R. Graham explora as esferas de utopia falhadas associadas à modernidade, ao mesmo tempo que, fazendo uso irónico da “naturalização” perceptiva dos fenómenos da natureza e da história (a queda de neve

¹⁶⁶ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 230; Para um desenvolvimento mais detalhado acerca deste tipo de experiência, ver capítulo 6.

que metaforicamente pode sugerir a passagem lógica dos mecanismos para a obsolescência), nos revela a promessa infundada num eterno progresso “naturalmente” garantido. Assim, o artista explora sensações “naturalizadas” de modo irresoluto para negociar com o presente novas possibilidades interpretativas e experimentais associadas a técnicas e tecnologias “ultrapassadas” na representação de um “universo” possível que existe em referencia à memória do passado e experiência do presente, que o observador sobrepõe sobre a instalação.

Concluindo, *Rheinmetall/Victoria 8*, pelas imagens que se retiram da superfície de tecnologias descartadas do passado, convoca a possibilidade de uma iluminação dialéctica, capaz de potenciar a descoberta das “constelações críticas” formadas por essas imagens no passado, em articulação com um momento particular do presente, rumo à construção em contínuo de novos *possíveis*. Aproximando-se assim ao método das imagens dialécticas de Benjamin, em que o obsoleto representa uma latência, ou potencial que, por via da sua redenção significativa no presente, oferece uma reinterpretação das condições primordiais que lhe deram origem no passado histórico, tal como um novo entendimento das suas condições particulares no presente. Como defenderia Benjamin, esta instalação mostra que a procura pelo “[...] conhecimento histórico da verdade é possível apenas através da superação de uma ilusão aparente [...]” – a complacência para com o status quo do presente – associando a configuração de uma imagem fugaz, uma imagem dialéctica, “ao reconhecimento do ‘agora’ nas coisas”.¹⁶⁷ Contrariando uma relação de causa e efeito entre os fenómenos da história que se revelam por progressão, esta instalação pode demonstrar que: “Na verdade: o agora <é> o mais íntimo daquilo que já foi.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 864-865.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 865.

5. Problematização do Tempo e do Espaço, através da Tecnologia, nas Imagens Dialécticas

A exploração da dimensão temporal e espacial no pensamento benjaminiano está subjacente à metodologia das imagens dialécticas, como método do materialismo histórico heterodoxo de Benjamin, que se caracterizam por uma experiência cognitiva que alia o tempo histórico e também (ou através de) uma extensão no espaço¹⁶⁹. Noutras palavras, enquanto uma reconstrução do passado, o método das imagens dialécticas reitera o objectivo de Benjamin que passa por defender a adopção de uma lógica visual, não linear (sem atribuir alguma continuidade entre os fragmentos do passado), em que os conceitos se constroem imagetivamente de acordo com os princípios da montagem¹⁷⁰.

Concretamente, por um lado, Benjamin confronta, através da imagem, o mito enquanto ideologia, erro ou ilusão provocados pela história entendida enquanto narrativa, rebelando-se contra um entendimento “naturalizado” do desenvolvimento da história social, como um encadeamento de processos pré-definidos. Tal como, por outro lado, Benjamin, rejeita um entendimento da natureza de forma a-histórica, insistindo que as imagens da “nova natureza” no presente, evocam um fenómeno originário perceptivo dessa forma que se localiza no passado – fenómeno-protótipo, ou *Urphänomen* – que se sobrepõe sobre as imagens do presente, provocando uma extensão de sentido, que “rasga” um “novo espaço” interpretativo (imagem dialéctica) no ponto de intersecção dicotómico entre a imagem de um fenómeno do presente, e a imagem do seu fenómeno-protótipo com origem no passado. O termo *Urphänomen* provém da filosofia de Goethe, quando defende que as leis objectivas e as regularidades dos organismos vivos seriam graficamente visíveis na sua forma estrutural. Goethe afirmaria que a forma original arquétipa encontrada nessas estruturas orgânicas revelaria a essência da vida biológica, providenciando materializações concretas do conceito da Ideia platónica. Por sua vez, Benjamin irá adoptar a interpretação filosófica deste conceito realizada por Georg Simmel (1858 - 1918), que atribui ao *Urphänomen* a capacidade de colmatar a separação entre a

¹⁶⁹ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 220.

¹⁷⁰ Cf. Ibid., 218.

essência (universal) com a matéria (particular), uma vez que estes fenómenos originais transportam o termo geral para uma materialização imediata numa forma particular. Então, Benjamin transfere o termo da esfera da natureza para a da história, definindo os objectos históricos transientes particulares, logo objectivos, como *Urphänomen*, portanto, capazes de evidenciar enquanto fenómeno originário a “essência” universal da história. Portanto, Benjamin defende que a essência metafísica da história se pode revelar imediata e visivelmente nos factos históricos.¹⁷¹

Na interpretação de Buck-Morss, a construção, associada à técnica da montagem, que Benjamin associa à alegoria enquanto uma forma expressiva, não no sentido literário, mas filosófico¹⁷², também tem origem na experiência contemporânea de Benjamin da arte moderna, nomeadamente através dos novos dispositivos tecnológicos da fotografia e do filme, permitindo-lhe desenvolver possibilidades de reflexão sobre o espaço e o tempo com implicações para o seu *corpus* filosófico. Isto justifica-se porque estas novas tecnologias e técnicas, uma vez entendidas como formas de “nova natureza”, permitem pela primeira vez tornar “legíveis” profanamente os temas míticos, ou tema originário da história, que a teologia terá dado expressão no passado. Noutras palavras, Benjamin entende que os referentes objectivos (reais e históricos) do conteúdo utópico associado, por exemplo, à Era Messiânica e o seu correspondente laico (sociedade socialista), ganham existência potencial concreta através dos acontecimentos proporcionados pela primeira vez na época da história moderna: o surgimento da “nova natureza”, ou seja, das novas inovações técnicas e tecnológicas associadas ao período industrial¹⁷³.

Em suma, na interpretação de Buck-Morss, Benjamin justifica que os objectos da “nova natureza” contêm um elemento transcendental¹⁷⁴ que toma a forma de

¹⁷¹ Cf. Ibid., 71-4.

¹⁷² Cf. Ibid., 228-30. Segundo Buck-Morss, dentro da filosofia, a alegoria para além de se tratar de um dispositivo em que o autor atribui um significado e intenções indirectas próprias (dispositivo literário), também inclui outra dimensão, em que o mundo objectivo, e não somente o autor, expressa significado.

¹⁷³ Cf. Ibid., 239.

¹⁷⁴ Tal como os alegoristas da época Barroca, os cabalistas servem-se da justaposição de textos sagrados e imagens da natureza. No entanto, para resolver a arbitrariedade referencial do método alegórico, os cabalistas não recorrem à divisão entre espírito e matéria utilizada pelos alegoristas barrocos. Pelo contrário, o elemento transcendente da alegoria na cabala é definido por forma a que o espírito e a matéria se encontrem numa síntese, a que Scholem chama o “símbolo teológico”. Então, este “símbolo teológico” é capaz de ser percebido instantaneamente, proporcionando uma totalidade momentânea, no tempo místico do “agora”, uma vez que o infinito (Deus) se revela no objecto finito (natureza e texto), tornando-se por isso tangível. Noutras palavras, a arbitrariedade da alegoria é transcendida quando os textos do passado e as imagens do presente se encontram de tal forma que, subitamente, ambos são iluminados através da luz Messiânica de redenção, permitindo que o presente histórico se revele em potência carregado de uma utopia terrena. Cf. Ibid., 237.

potencial socialista¹⁷⁵, capaz de revelar o potencial cognitivo de verdade latente nas ruínas (objecto histórico em declínio, obsoleto), em que as imagens de desejo utópico do passado (visão messiânica do Paraíso) assinalam o propósito universal da história do homem¹⁷⁶, que retira de um entendimento da *Kaballah* como a realização da “utopia que até agora nunca foi, que até agora nunca foi capaz de realização.”¹⁷⁷

5.1. Princípio de construção como montagem

Benjamin defende “levar a cabo o princípio de montagem na história [. . .] agregando construções em larga escala a partir dos componentes de corte mais pequenos e precisos [. . .] para compreender a construção da história como tal.”¹⁷⁸ Assim, na interpretação de Buck-Morss, Benjamin recorre ao método da construção, entendido como montagem de fragmentos, quer verbal quer pictorialmente representados, para dar forma ao seu pensamento filosófico, uma vez que: “[...] tais imagens são os momentos concretos, pequenos e particulares em que o "evento histórico total" deveria ser descoberto, o fenómeno primordial perceptível [*Urphänomen*] em que as origens do presente poderiam ser encontradas.”¹⁷⁹

Então, em primeiro lugar, seguindo a interpretação de Leslie, no pensamento benjaminiano, o procedimento de montagem, associado à alegoria, ao movimento das vanguardas históricas e, também, à metodologia técnica dos novos dispositivos tecnológicos da fotografia e do filme, configura-se como um modo de *mimesis* do real, mas entendida enquanto imitação criativa e não repetitiva¹⁸⁰.

Passando a explicar, Benjamin entende que o impulso mimético de intuito exclusivo na imitação é mal concebido, porque se dedica a “reparar” o hiato entre o objecto e a imagem através do exercício fútil de clonar o objecto. Pelo contrário, Benjamin, insiste na deslocação do interesse na mera imitação, para o âmbito da experiência, actividade e actualidade, o que pode ser compreendido, por exemplo, através daquilo que ele entende ser uma arte “política”, como uma actividade artística que se identifica com práticas sociais e não conteúdos sociais. Isto é, o Realismo benjaminiano na arte não se refere a uma identificação entre uma imagem na arte e o

¹⁷⁵ Cf. Ibid., 239-40.

¹⁷⁶ Cf. Ibid., 234.

¹⁷⁷ Scholem, *The Messianic Idea*, 71, apud Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 234.

¹⁷⁸ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 461.

¹⁷⁹ Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 71.

¹⁸⁰ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 116.

seu objecto no real, ou entre uma relação representacional entre o signo e o referente, mas estende-se a uma identificação entre modos de experiência e acção.¹⁸¹

Como exemplo concreto do entendimento anterior, podemos referir o elogio de Benjamin à incorporação de despojos, ou lixos quotidianos nas práticas artísticas dadaístas, entendendo este gesto como uma agregação na arte de fragmentos autênticos da experiência social vivida, capazes de alterar a ênfase na representação tradicional da arte a favor da apresentação de actualidade e, assim, através dos fragmentos do real que se inserem na esfera sacralizada da estética burguesa, realizar uma crítica ao enquadramento e mercantilização da arte. Nas palavras de Leslie, Benjamin “ [. . .] favorece a arte que arrisca a emulação de modos reais e potenciais de actividade e experiência existentes no mundo [. . .]. ”¹⁸²

Em segundo lugar e consequentemente, a técnica de montagem é ao mesmo tempo um reflexo do real, capaz de expor em evidência perceptiva o *Urphänomen* de uma imagem particular do presente através da apresentação da sua actualidade, tal como uma construção de potencial¹⁸³, uma vez que, por exemplo, os objectos históricos transientes do século XIX a que se refere (entendidos como *Urphänomenen* dos objectos do século XX) são compreendidos como capazes de exhibir, visível e metafisicamente, uma “síntese autêntica” do desenvolvimento da sua essência conceptual¹⁸⁴ que, através do comentário¹⁸⁵ sobre esses factos, permite que os fragmentos se agreguem como representações da história como um “evento total”¹⁸⁶.

Importa compreender que para Benjamin os objectos históricos se constituem através do seu “destacamento da sucessão do *continuum* histórico”, comportando-se como uma estrutura mónado-lógica, em que “todas as forças e interesses da história

¹⁸¹ Cf. Ibid., 117.

¹⁸² Ibid., 117.

¹⁸³ Cf. Ibid., 118.

¹⁸⁴ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 73.

¹⁸⁵ A estrutura de comentário (*Kommentarstruktur*) toma a forma de “rebite”, que sustenta o propósito de elaborar uma construção filosófica sobre as imagens dialécticas, capaz de revelar a verdade dos factos históricos (ainda que num sentido transitório), que as ficções da história convencional teriam ocultado, contrariando uma visão “naturalista” do desenvolvimento da história. Isto é, a apreensão das imagens dialécticas, enquanto fenómeno imediato que sobrepõe imagens fugazes do passado e do presente de forma a provocar subitamente uma iluminação do seu potencial revolucionário, é intuitivo. Contudo, a apreensão da imagem dialéctica enquanto uma construção filosófica não é intuitiva, estando dependente de um processo auto-reflexivo de pensamento crítico, em sintonia com o objectivo da *Kabbalah*, em que a tarefa moral da humanidade se trata de um processo cognitivo, capaz de ultrapassar a ignorância sobre Deus, por interpretar a natureza através das centelhas divinas contidas nela. Então, em termos seculares, a tarefa moral da humanidade prescrita por Benjamin, será, por analogia, a de um empenhamento cognitivo, capaz de interpretar as novas técnicas e tecnologias como “nova natureza”, onde a verdade histórica contida nas imagens da “nova natureza” opera como “centelha” do potencial socialista, que é tão real como as relações sociais capitalistas que impedem a sua actualização, Cf. Ibid., 74-77, 220- 240.

¹⁸⁶ Cf. Ibid., 77.

entram numa escala reduzida”.¹⁸⁷ Estas forças dividem-se, por um lado, na força da *história prévia* do objecto histórico, enquanto *Urphänomen*, ou fenómeno-protótipo, que é reconhecido como o precursor do presente, revelando a sua possibilidade e potencial utópico. Tal como, por outro lado, se divide na força do *depois histórico* do objecto, capaz de revelar o que através da “história natural” o objecto se tornou, permitindo que o potencial utópico seja lido como verdade no presente, a partir do reconhecimento das condições para o declínio desse objecto histórico e a forma da sua transmissão cultural¹⁸⁸. Isto é, para Benjamin, a imagem dialéctica é objectiva, não apenas no sentido Marxista enquanto a expressão de uma verdade sócio-histórica, mas também como um reflexo da verdadeira transcendência, identificada através da redenção dos objectos definhados (obsoletos) da “nova natureza”, que se faz através do código do antigo mito teológico da utopia terrena, como origem e objectivo da história.¹⁸⁹ Assim, concordamos com a interpretação de S. Buck Morss quando afirma que na perspectiva benjaminiana: “A responsabilidade histórica da humanidade é uma tarefa interpretativa, ‘nomeando’ tanto o potencial socialista da nova natureza (agora sinónimo da ‘redenção’ da natureza) como o fracasso da história em realizá-lo”¹⁹⁰.

Assim, em terceiro lugar, a técnica de montagem, presente por exemplo no uso alegórico da fotomontagem *Normalisierung* (1936) de John Heartfield (1891–1968)¹⁹¹, está associada ao conceito de imagem dialéctica apenas porque, através do processo de construção, os elementos fragmentários e ideacionais da imagem dispõem-se de forma irreconciliável, isto é, assinalando visivelmente o hiato entre o signo e o referente, pondo sob escrutínio o próprio conteúdo semiótico da imagem de forma crítica – assinalando uma tensão entre a *história prévia* e o *depois histórico* do objecto, num núcleo temporal carregado politicamente e polarizado dialecticamente no presente¹⁹². Deste modo, a técnica de montagem desdobra-se, por um lado, numa forma progressiva por desconstrução, porque consegue interromper o contexto no qual é inserida e assim contrariar a ilusão, ou o mito¹⁹³. Tal como, por outro lado, a técnica da montagem implementa igualmente uma dimensão construtiva, que

¹⁸⁷ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 475.

¹⁸⁸ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 219.

¹⁸⁹ Cf. Ibid., 240-2.

¹⁹⁰ Ibid., 240.

¹⁹¹ Ver Anexos, Imagem 1. Esta imagem alude ao tratado de anexação a dois anos da Alemanha sobre a Áustria, e posiciona-se criticamente contra o nacional socialismo Alemão, uma vez que o símbolo da 'Cruz de Jerusalém', adotado como um símbolo do nacionalismo austríaco é representado com as extremidades da cruz sendo cortadas para criar uma suástica nazi, revelando o verdadeiro objectivo expansionista da Alemanha.

¹⁹² Cf. Ibid., 19.

¹⁹³ Cf. Ibid., 66-8.

Buck-Morss descreve “ [. . .] como a única forma em que a filosofia moderna poderia ser erguida”¹⁹⁴, uma vez que permite recuperar através da redenção o ímpeto utópico associado à revolução industrial (o desejo de atingir o bem-estar material universal), já não como um mito, mas como uma actualidade histórica, pela capacidade de motivar a acção política na prossecução desse objectivo¹⁹⁵, tornando-se por isso, verdadeira e realizável¹⁹⁶.

Concluindo, a montagem, cujas propriedades formais se podem identificar como construção, justaposição e dialéctica, constitui-se como o modo pelo qual, alegórica e objectivamente, Benjamin desenvolve a sua filosofia da história.

5.1.1. Entendimento da Arte através das tecnologias e técnicas da fotografia e filme

Em primeiro lugar, uma vez que Benjamin encara a realidade como uma totalidade, o entendimento que faz das obras de arte não é absolutamente autónomo do mundo social, mas também não é simplesmente observado como um reflexo de uma ideologia, ou condição de classe de determinados grupos. Segundo Leslie, o interesse benjaminiano nas formas artísticas está relacionado com o seu empenho no estudo das novas formas tecnológicas que, através do método da montagem como construção, estabelecem uma relação, por analogia, entre a estrutura da relação dos trabalhadores com as técnicas de produção industrial. Isto é, Benjamin interessa-se pelas obras de arte, cujas formas estabelecem uma afinidade análoga com as mudanças na base económica da sociedade. Logo, o uso da técnica da montagem oferece exemplos de práticas artísticas verdadeiramente políticas porque consegue manifestar analogamente as condições de produção económicas contemporâneas a Benjamin.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Ibid., 77.

¹⁹⁵ Segundo Buck-Morss, a verdade metafísica da origem e sentido da história em Benjamin, que define como a perda da presença imediata e a tarefa socialmente mediada de proceder ao seu restabelecimento, é verificada pela experiência pessoal de cada indivíduo, através do potencial não cumprido de felicidade que lembramos no nosso passado. O processo de recordação de um potencial não cumprido de felicidade implica um movimento não-linear de “montagem” de memórias dispersas capaz de contrair o todo tempo histórico num momento preciso (aliando o tempo histórico do indivíduo ao tempo do cosmos Messiânico como utopia), mostrando que o tempo presente não esgota todo o potencial do real, pela possibilidade de redenção desse potencial de felicidade. Assim, o desejo utópico é assinalado como a motivação para a acção política porque, por um lado, a recordação da alternância do indivíduo entre os seus momentos de felicidade e desespero mostram que o estado de coisas do presente não esgota o potencial do real, tal como, por outro lado a revolução, é entendida como uma interrupção Messiânica (Socialista) do curso da história e não o seu culminar, insistindo na necessidade da intervenção política em contínuo. Cf. Ibid., 243.

¹⁹⁶ Cf. Ibid., 242.

¹⁹⁷ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 118, 137.

Assim, através da convicção de que qualquer produto tecnológico do presente estará contido na sua forma-protótipo (*Urphänomen*) nas tecnologias anteriores, Benjamin considera que as práticas artísticas cujas formas tecnológicas adoptadas estejam em linha com as mudanças tecnológicas da sociedade aparecem como parte de um contínuo desvelamento da finalidade natural (“afinidade electiva” entre humanidade e natureza), ou *em acto*, da *Technik*. A este respeito, Benjamin, no ensaio “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, sublinha a relevância do surgimento da litografia no novo processo da reprodução das obras de arte cada vez mais acentuado, porque esta conteria virtualmente (como *Urphänomen*) o jornal ilustrado, da mesma forma que a fotografia viria a possibilitar o cinema sonoro,¹⁹⁸ sugerindo mais adiante que a fotografia e o cinema, seriam os argumentos que melhor ilustrariam a verdade no século XX.¹⁹⁹

Noutras palavras, na interpretação de Leslie, Benjamin defende que através do surgimento de novas formas é possível ocasionalmente prever e quase realizar os futuros desenvolvimentos na arte, na evolução humana ou na tecnologia. Deste modo, as formas tecnológicas adoptadas pelas obras de arte, por um lado, podem ter a capacidade de antecipar mudanças tecnológicas e, por outro lado, podem ter a capacidade de antecipar e produzir prognósticos acerca do ímpeto teleológico da *Technik*, a “afinidade electiva”, ou relação adequada, entre a tecnologia e a humanidade.²⁰⁰ A partir deste argumento consegue-se compreender o alerta dado por Benjamin quanto ao perigo do retardamento do aproveitamento natural da intensificação dos recursos técnicos – resultando na guerra (que seria análogo com o retardamento, pelas relações de propriedade, do aproveitamento das forças produtivas – o desemprego e miséria). Nas suas palavras: “A guerra imperialista é a revolta da *Technik* que recolhe no ‘material humano’ os direitos que a sociedade lhe retirou do seu material natural. Em vez de canalizar cursos de água, a *Technik* canaliza a corrente humana para o leito das suas trincheiras, em vez de lançar sementes do alto dos seus aviões, espalha bombas incendiárias [. . .].”²⁰¹

Portanto, segundo Leslie, politicamente as considerações anteriores exprimem que, através da imiscuição da tecnologia na arte, é produzida por analogia artística uma possibilidade para devolver o controlo “de produção” à esfera estética e, por

¹⁹⁸ Cf. Walter Benjamin, *A Modernidade*. Trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006). 209.

¹⁹⁹ Cf. *Ibid.*, 218.

²⁰⁰ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 137.

²⁰¹ Benjamin, *A Modernidade*, 241.

consequência, sinaliza a possibilidade de devolução potencial do controlo dos meios de produção ao proletariado,²⁰² evitando o bloqueio do aproveitamento natural, quer das forças produtivas pelo capitalismo, quer da *Technik* pelos meios da guerra.

Em segundo lugar, a relação do pensamento de Benjamin com a estética é especial porque acredita que a arte é o território ideal para que a (segunda) *Technik*, adopte a “forma-jogo”, substituindo o modo tradicional burguês, de relação contemplativa com a arte, pela experimentação e prática, rumo a uma aprendizagem do colectivo acerca das formas de se relacionar com “nova natureza” de modo seguro (sem os riscos inerentes à imprevisibilidade dos processos da natureza). Como nos diz o filósofo Jacques Rancière (n.1940), nos textos de Benjamin, *Pequena História da Fotografia* (1931) e *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica* (1936), “[...] (o) âmagô da demonstração [...] (dirige-se à) decomposição da unidade, sobre a fragmentação de uma série de operações que têm valor de testes e inquéritos sobre a realidade. [...] (A fotografia e o filme) são produtos da era das máquinas, da era da existência em massa, do homem de massas e que estes produtos são também meios de exercitar os contemporâneos a decifrar este novo mundo onde vivem e a orientar-se nele.”²⁰³

Em suma, o *telos* da *Technik*, identificado por Benjamin, actua nas práticas artísticas em prol da emergência de novas formas de recepção da arte²⁰⁴, tratando-se por isso de uma actividade humana cuja dimensão didáctica é preponderante. Assim, a estratégia política que Benjamin desenvolve está intimamente relacionada com o uso da tecnologia de forma revolucionária, englobando um método capaz de reinventar as relações da produção estética, uma vez considerado que a “forma-jogo” é politicamente significativa, como uma forma capaz de produzir uma equidade entre a humanidade e as produções tecnológicas. Segundo Leslie: “O escrutínio analítico da técnica espera abrir um potencial para uma estratégia estético-política útil para a esquerda política.”²⁰⁵ Ou, como nos diz Benjamin, “[...] a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual. [...] A sua função ritualística será

²⁰² Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 118.

²⁰³ Jacques Rancière, “O que “Medium” Pode Querer Dizer: o Exemplo da Fotografia”, Trad. Pedro Lapa. *Revista Artis-On*, no. 4 (2016): 34, <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/101/94>. (Texto nosso, entre parêntesis).

²⁰⁴ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 137.

²⁰⁵ *Ibid.*, 133.

substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política.”²⁰⁶

Em terceiro lugar, no pensamento benjaminiano, a objectividade fotográfica e do filme, tal como a técnica de montagem, enquanto técnicas de representação de uma realidade externa, desdobram-se, por um lado, na potencialidade de cópia ou reflexo do real e, por outro lado, no potencial para uma ruptura com o real, isto é, na possibilidade de cortar com o real através da ideia de um princípio de construção que se associa à montagem (ou edição).

Logo, por um lado, a montagem fotográfica, através do carácter indexativo da fotografia analógica, é entendida como capaz de transportar fragmentos de impressões de um momento particular do mundo objectivo para o futuro, ao mesmo tempo que os meio formais (montagem) cortam com uma ideia de mera imitação, ou reflexo do real, contribuindo para uma leitura crítica, que se faz pelo método alegórico. Isto é, a técnica de fotomontagem e de *slogans* contraria a limitação de uma óptica natural, através de uma interferência com a superfície naturalista da imagem capaz de perscrutar novos aspectos insondados da estrutura do real.²⁰⁷

Por outro lado, também as possibilidades técnicas associadas ao filme se dividem entre uma imitação, ou reflexo da realidade, e a construção de um potencial. Enquanto projecção de imagens, cujo aparato técnico permanece ocultado e onde a linha temporal pode ser manipulada e as imagens podem ser cortadas ou justapostas, o filme oferece um ponto de vista mediado tecnologicamente, que permite a formação de uma certa ilusão acerca da possibilidade de uma reconstrução da realidade fiel ao *real*. No entanto, o filme afirma-se como a demonstração de uma segunda ordem da realidade, já que estará dependente de uma reinvenção da tecnologia, que acontece na montagem e encadeamento cronológico de fragmentos do real na pós-produção de um filme, impondo a necessidade de adopção de uma atitude analítica para com as diversas possibilidades de construção do real e, por isto, capaz de pôr sob escrutínio político as próprias condições objectivas da realidade²⁰⁸. No filme, a matéria que constitui o quotidiano social é deslocada do seu local habitual, sendo apresentada no ecrã e arranjada segundo princípios de edição e montagem, provocando um estranhamento capaz de contrariar a ilusão do real ao mesmo tempo que a representa. Através desta ambiguidade, por um lado, as possibilidades de compreensão das

²⁰⁶ Benjamin, *A Modernidade*, 215-216.

²⁰⁷ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 140.

²⁰⁸ Cf. *Ibid.*, 138-141.

necessidades que governam a existência são alargadas e, por outro lado, os limites das leis do mundo físico são testados através de um gesto utópico, que passa pela possibilidade de experimentação de um espaço e de um tempo livres dos constrangimentos do mundo físico. Justificando-se a insistência de Benjamin de que será através da acção de um “operador” que compõe uma imagem a partir de “múltiplos fragmentos que se reúnem de acordo com uma lei nova” que a representação cinematográfica da realidade tem maior significado para o homem do século XX.²⁰⁹

Portanto, Benjamin associa um novo potencial cognitivo ao filme, pela capacidade deste transformar o tempo e o espaço numa matéria elástica, revelando novas estruturas da matéria, ao mesmo tempo que permite ao observador conhecer a representação de um mundo maleável, onde as potencialidades do presente são actualizadas de facto, mas, por meio da representação, possibilitando a apresentação de potencial e de utopias que podem transformar a realidade social e física.²¹⁰

Por último, e a respeito deste último aspecto, ou seja, da qualidade epistemológica contida potencialmente na relação entre os mecanismos e estrutura dos primórdios modernistas do filme e o real, destacamos o filme mudo no formato de 16mm de Tacita Dean, *The Green Ray* (2001)²¹¹. Este filme faz parte de um conjunto de obras²¹² que afirmam o comprometimento da artista na defesa dos meios analógicos do filme, insistindo que a escolha hegemónica da indústria cinematográfica pelo formato digital não deveria implicar a total obsolescência do analógico através da extinção da sua produção, baseadas em decisões exclusivamente de índole financeira²¹³.

Em concreto, este filme captado em Madagáscar, resulta da tentativa de capturar e documentar o último raio de sol no ocaso, descrito como um fenómeno elusivo e lendário, popularizado por exemplo por Júlio Verne (1928-1905) no romance *O Raio Verde* (1882), que em condições atmosféricas específicas se materializa num clarão de luz em tom esverdeado, difícil de ser visto a olho nu ou até captado em formato digital (uma vez que tentativas anteriores não teriam sido bem-

²⁰⁹ Cf. Benjamin, *A Modernidade*, 230-231.

²¹⁰ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 142-43.

²¹¹ Ver Anexos, Imagem 13.

²¹² Por exemplo a instalação *FILM* (2011-2012), ou livro sem texto *FLOH* (2001) que consiste na selecção de imagens encontradas em feiras da ladra, que datam de diferentes períodos desde os primórdios da fotografia.

²¹³ Tacita Dean, "Save Celluloid, For Art's Sake," *The Guardian*, Fevereiro 22, 2011, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>.

sucedidas). Em *Green Ray*, no entanto, T. Dean demonstra que este fenómeno consegue deixar uma impressão na emulsão na película de 16mm, documentando-o e referindo-se a ele como comprovadamente “ [. . .] muito elusivo para a ‘pixelagem’ do mundo digital.”²¹⁴

Então, com este filme a artista explora as características específicas do filme analógico, enquanto um suporte pretensamente obsoleto, por forma a revelar aspectos insondáveis de um fenómeno natural, que os novos formatos fotográficos digitais não conseguem captar, materializando literalmente as potencialidades latentes no formato analógico do filme, que no presente estará quase em desuso. Pelo uso deste formato de filme, a artista, por um lado, consegue captar na natureza algo que a extravasa, com características quase “sobrenaturais”, tornadas visíveis apenas através desta tecnologia, abrindo a possível consciencialização da iminência de uma outra ordem do real e da estrutura da matéria, que de outra forma seria ininteligível.²¹⁵ Da mesma forma, por outro lado, T. Dean reanima as técnicas e tecnologias do filme, pretensamente obsoletas, insistindo no seu potencial no presente como um *medium* válido e importante para as práticas artísticas.

Em conclusão, Benjamin utiliza as novas técnicas possibilitadas pela fotografia e do filme para desenvolver a sua filosofia, que se estabelece pelo questionamento acerca de novas formas de visualidade, entendidas enquanto a constituição de uma nova forma de experiência do real possibilitada pela *Technik*, capaz de mediar a relação adequada entre a “nova natureza” e a humanidade, através de um inquérito à realidade que se estabelece através de uma série de testes sobre a natureza. O filme *Green Ray* de T. Dean, que nas suas palavras “é um documento [. . .] sobre o próprio tecido, material e fabricação do próprio filme”²¹⁶, prova tratar-se de um testemunho tangível e contemporâneo do potencial associado aos primórdios da tecnologia do filme, na medida em que se consubstancia na materialização de um fenómeno natural evasivo que se torna inteligível através dos mecanismos específicos do filme, transmitindo uma outra dimensão do real e assentindo no potencial que os instrumentos obsoletos comportam, nomeadamente para o campo das práticas artísticas empenhadas em inquirir acerca das ordenações que constituem o real,

²¹⁴ Tacita Dean, “The Green Ray,” *The Fondazione Nicola Trussardi*, Exposição *Still Life*, 2009, <http://www.fondazionenicolatrussardi.com/The+Green+Ray.html>

²¹⁵ Tacita Dean et al., *Tacita Dean* (London: Phaidon, 2013), 59.

²¹⁶ Dean, “The Green Ray”, n.a.

através da experimentação sobre suportes desenvolvidos no modernismo em conexão com o tempo e condições do presente.

5.2. A dimensão temporal utópica da tecnologia – estágios "demasiado cedo" e "demasiado tarde"

Como discutido anteriormente, segundo Benjamin, a tecnologia e a técnica (*Technik*) têm inerente a promessa de uma progressiva afirmação de uma forma de vida e cultura socialista. Noutras palavras, Benjamin espera estabelecer que a tecnologia “empurra” logicamente para relações de produção sociáveis em harmonia com o proletariado, cuja dinâmica é bloqueada pelas forças do capitalismo²¹⁷ e do estado²¹⁸. Logo, esta teleologia utópica benjaminiana justifica-se conceptualmente porque assenta na convicção de que, mesmo que a técnica e a tecnologia sejam apropriadas pelos desígnios do sistema capitalista, é possível promover didacticamente (politicamente) uma consciencialização do potencial da *Technik* (tarefa que delega primordialmente aos artistas) e, assim, possibilitar a demonstração do aprisionamento dos meios já existentes para corrigir a ordem social vigente²¹⁹. Isto é, o *telos* da *Technik*, enquanto potencial utópico ou mítico, estará dependente da acção política para que possa tornar-se verdadeiro e realizável. Por sua vez, a acção política estará dependente da possibilidade de abertura de um espaço dialógico entre o sujeito e o objecto, ou entre indivíduos e colectivos, cuja estrutura Benjamin retira por analogia do exemplo da fotografia e do filme que, para além de se afirmarem como formas culturais, são compreendidas como tecnologias históricas que alteram a função tradicional contemplativa da arte, em prol de funções baseadas na experiência e na actividade – “forma-jogo” – servindo de exemplo de formas de uma cultura política. Noutras palavras, a estrutura da fotografia e do filme é conceptualizada por analogia para com novas formas de entendimento entre a humanidade e a *Technik*, porque a sua *praxis* resulta numa estrutura que possibilita uma intervenção humana colectiva tanto na sua produção, como na sua recepção²²⁰, pela massificação e democratização

²¹⁷ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 92-3.

²¹⁸ Benjamin demonstra um grande cepticismo mesmo relativamente ao estado de coisas na União Soviética, mostrando-se bastante crítico dos modos engendrados pelo Partido Comunista para fazer valer as máximas Marxistas à medida que o regime Estalinista se solidificou. Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, viii.

²¹⁹ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 142.

²²⁰ Cf. *Ibid.*, 143.

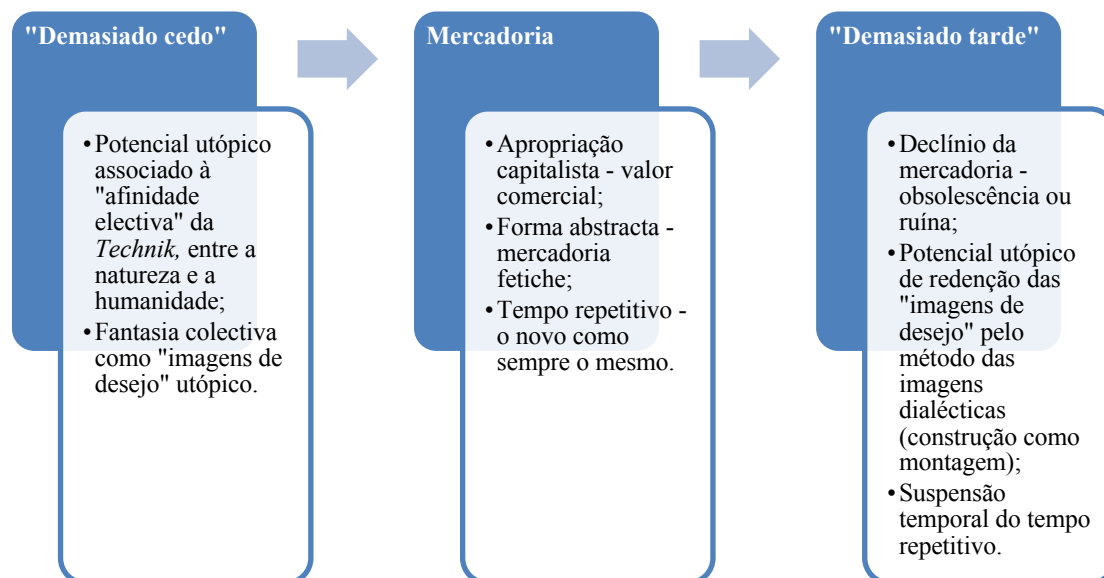
na disponibilização dos aparelhos técnicos, pelo seu alto potencial de reprodutibilidade e também pela possibilidade exponencial de serem observadas e interpretadas por um maior número de pessoas.

Assim, poderemos afirmar que o elemento utópico, ou mítico, associado à tecnologia em Benjamin desdobra-se em dois momentos distintos, o primeiro relacionado com a tendência socializável originária associada ao nascimento de uma tecnologia, e o último relacionado com a passagem dessa tecnologia para a categoria de lixo, ou obsoleto. Em concreto, este elemento utópico, estabelece por complementaridade duas condições epistemológicas irresolutas do potencial da *Technik*, divididas entre o momento histórico em que a tecnologia é concebida pela primeira vez, mas em que a sociedade não está madura o suficiente para fazer dela o seu órgão (enquanto *Technik*) – “demasiado cedo” – e outro, associado à passagem dessa tecnologia para a categoria de obsolescência, pela sua substituição por outras formas tecnológicas, pelos modos de produção do capitalismo, onde, portanto, o seu potencial já estará subjugado por eles – “demasiado tarde”. Não obstante, o estágio “demasiado tarde”, por sua vez, também se constitui como o momento em que, mediante condições e método determinados (redenção dos objectos históricos transientes pelo método das imagens dialécticas), é possível recuperar, ou actualizar no presente, esse potencial utópico antecipado no passado e adormecido, transformando-o em conteúdo de verdade (ainda que provisional). Então, concordamos com Buck-Morss quando afirma que Benjamin propõe uma concepção da história, enquanto: “Uma história materialista que desencanta a nova natureza para libertá-la do feitiço do capitalismo e, no entanto, resgata todo o poder do encantamento com o propósito de uma transformação social [...]”²²¹. O encantamento a que se refere Buck-Morss está associado à esperança na realização do elemento utópico da *Technik* em conteúdo de verdade histórica, através de uma transformação da mediação da matéria, em que os objectos tangíveis deverão ser interpretados à luz do potencial utópico a que dão expressão, assentindo na capacidade da tecnologia de criar aquilo que ainda não se conhece (uma sociedade sem classes)²²².

²²¹ Ibid., 275.

²²² Cf. Ibid., 115.

Por forma a representar o desdobramento do potencial utópico da tecnologia, associado à transitoriedade da *Technik* dentro do sistema económico capitalista no pensamento benjaminiano, oferecemos o seguinte esquema:



Esquema 1 – Transitoriedade da *Technik* e as transformações do seu potencial utópico segundo Benjamin

Em primeiro lugar, o momento “demasiado cedo” está associado ao momento da concepção de uma nova tecnologia, uma vez que neste momento a tecnologia encerrará um potencial mítico ou utópico, associado à relação de “afinidade electiva” entre a humanidade e a natureza, ou o relacionamento adequado entre a humanidade e a natureza, por forma a constituir uma humanidade física e colectiva, organizada dentro da tecnologia²²³. Assim, ainda que Benjamin apresente a indústria e a tecnologia como capazes de prometer uma paz futura e harmonia de classes, isto não significa que o autor atribua uma relação imediata entre o desenvolvimento tecnológico e o progresso social, uma vez que considera as promessas do industrialismo, vistas como “imagens de desejo” (utópico), são transformadas em detrito e lixo pelo desenvolvimento distorcido das forças produtivas do capitalismo, que terá passado a sistema económico dominante no Ocidente a partir do século XIX.²²⁴ Como afirma Benjamin, “com a desestabilização da economia de mercado,

²²³ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 22.

²²⁴ Cf. *Ibid.*, 119-20.

começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas, mesmo antes de se terem desintegrado.”²²⁵

Então, para além disto, no estágio “demasiado cedo” o surgimento da “nova natureza” produzida tecnologicamente evoca elementos do passado originário da antiga natureza orgânica (*Urphänomen*), que se revelam como formas recorrentes do âmbito do mito (teologia) ao longo do tempo, produzido colectivamente como fantasia. Isto é, Benjamin reconhece, por meio de uma recorrência histórica constante, a existência de uma imaginação, ou consciência colectiva, capaz de reconhecer as imagens do potencial utópico da *Technik* – “imagens de desejo”. Isto é, a *Technik* como reflectida na imaginação, como fantasia colectiva, transporta um semblante utópico para o colectivo, que se consubstancia através do possível reconhecimento da habilidade potencial da *Technik* para aliviar os processos inerentes à sobrevivência (extrapolando o âmbito da teologia para o da actualidade realizável historicamente).²²⁶ Assim, as “imagens de desejo” colectivas congregam-se visualmente às formas tecnológicas e industriais que acabam de ser produzidas, justapondo à ideia de mera novidade uma imagem primordial (arcaica, pois corresponde à esfera do mito) dos fins sociais desejados associados ao seu desenvolvimento. Nas palavras de Benjamin: “Em correspondência à forma dos novos meios de produção, que no início ainda são regidos pela forma do antigo (Marx), estão imagens na consciência coletiva em que o novo é permeado pelo antigo. Estas imagens são imagens de desejo; nelas o colectivo procura tanto superar como transfigurar a imaturidade do produto social e as inadaptações na organização social de produção. [. . .] No sonho em que cada época entretém imagens dos seus sucessores, estas últimas aparecem ligadas a elementos da história primitiva <*Urgeschichte*> - isto é, a elementos de uma sociedade sem classes. E as experiências dessa sociedade [. . .] engendram, através da interpenetração com o que é novo, a utopia que deixou o seu vestígio em mil configurações da vida [. . .].”²²⁷

Em suma, concordamos com Buck-Morss quando afirma que estas “imagens de desejo”, como antecipações momentâneas de utopia, providenciam uma representação

²²⁵ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 13.

²²⁶ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 120.

²²⁷ Benjamin, *The Arcades Project*, 4-5.

simbólica da orientação que a mudança tecnológica deve tomar em termos humanos e sociais²²⁸.

Em segundo lugar, o momento que Benjamin caracteriza por “demasiado-tarde”, por um lado, está associada ao estágio obsoleto de uma determinada tecnologia, depois do declínio da apropriação capitalista, em que os produtos tecnológicos se transformam em mercadoria. Apropriação em que o valor de determinada forma tecnológica é exclusivamente o valor de troca e, por isso, representando uma homogeneização qualitativa entre os objectos que obscurecem as reais relações de produção, aparecendo aos consumidores como autónomas, a-históricas e como independentes da produção e investimento de trabalho humano. Noutras palavras, as mercadorias apresentam-se como um fetiche, ou uma forma abstracta²²⁹. Logo, a tecnologia ainda não “emancipada” apresenta-se no seu estágio mítico associado ao capitalismo, em que o surgimento do novo é visto como uma mera continuação do antigo que nesse momento se configurará como obsoleto e, por isto, sem valor²³⁰.

Por outro lado, e consequentemente, o estágio “demasiado tarde” invoca uma concepção do tempo histórico enquanto uma eterna repetição. Nas palavras de Leslie, como “ [. . .] uma incansável procura pela “novidade” que não traz nada de novo na história [. . .]”²³¹ – em que encontramos uma concepção do tempo histórico que, não seguindo o ritmo da *Technik*, está presa na estrutura das relações sociais capitalistas do presente, uma vez que as “imagens de desejo” petrificam e transformam-se em fetiche através da sua mercantilização, contribuindo para a fantasmagoria moderna, ou uma reificação da civilização que, por sua vez, petrifica a história da humanidade.

Assim, em terceiro lugar, por um lado, Benjamin consente na ideia de Marx de que em liberdade a mercadoria, enquanto uma forma abstracta, ou fetiche, deve ser preenchida por percepções sensoriais, estéticas e de significado humano, isto é, em algo que está para lá do mero valor comercial²³². Então, o investimento didáctico, capaz de recuperar politicamente o potencial revolucionário na matéria obsoleta, inscreve-se na tarefa de preencher o objecto fetiche descartado, que se encontra

²²⁸ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 116-17.

²²⁹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 193.

²³⁰ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 115.

²³¹ Ibid., 96.

²³² Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 151.

esvaziado de “vida”, onde apenas a impressão do seu invólucro material subsiste²³³ (entendido como como um fóssil, lido como *Urphänomen*, de uma forma do presente). Noutras palavras, no momento da passagem de uma mercadoria tecnológica para o obsoleto, a sua imagem, libertada do encantamento do capitalismo, exprime mais evidentemente a necessidade da redenção das “imagens do desejo” latentes desde o estágio “demasiado cedo”, enquanto um esforço revolucionário, capaz de reinterpretar o conteúdo utópico do passado através da luz do potencial utópico possível do presente, em sintonia com a fantasia ou consciência colectiva.

Por outro lado, a sucessão repetitiva do tempo, associada ao capitalismo e às máquinas industriais, é suspensa no estágio de declínio, ou ruína, de uma tecnologia porque, enquanto mercadoria obsoleta, já não predomina sobre a imaginação colectiva, denunciando deste modo as ilusões construídas sobre ela enquanto fetiche (autonomia, a-historicidade e o afastamento dos reais modos de produção), sobrepondo-se-lhes o tempo humano aquando da produção do seu verdadeiro sentido, em conexão com o passado.

Assim, às imagens associadas à consciência colectiva, em que o novo está interligado com o antigo, por oposição à mera sucessão, correspondem as formas adequadas de relação entre a humanidade e os novos meios de produção (*Technik*). Estas imagens configuram-se como “imagens de desejo”, onde o colectivo tenta transcender e transfigurar a incompletude do produto social e as deficiências da ordem social de produção²³⁴, através de uma interpretação dos objectos materiais em que a imaginação utópica encontra expressão – pelo método das imagens dialécticas²³⁵. Isto é, as imagens dialécticas, através do método de construção como montagem, fazem uso do entendimento das ruínas, enquanto fragmentos “genesíacos” de material, semântico e físico, capaz de construir uma nova ordem pelo do método alegórico, que através da montagem dos fragmentos de natureza falhada desenvolve, por analogia com as condições socio-históricas do presente, o potencial para a actualização redimida desse material obsoleto. Noutras palavras, o passado deve ser examinado principalmente através da perspectiva das oportunidades perdidas, potencialmente viáveis no tempo do “agora”.²³⁶

²³³ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 160.

²³⁴ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 121.

²³⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 114-15.

²³⁶ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 211.

Resumindo, Benjamin localiza o potencial significativo da matéria obsoleta, em afinidade com o potencial messiânico, ou emancipatório dos oprimidos, como forma de libertação de um mito (narrativa histórica associada ao capitalismo), pela reinterpretação do seu significado face às condições do presente, que passa, por sua vez, pela transformação de outro mito, o da paz terrena e harmonia de classes, em conteúdo de verdade. Isto significa que a redenção necessária, isto é, a libertação do mito, se estabelece através de uma emancipação materialista²³⁷ (a que chama “imagens dialécticas”), capazes de tornar consciente imagetivamente o conteúdo utópico latente em todas as formas tecnológicas. Esta tarefa tornar-se-á mais viável através da análise do obsoleto, cujo descarte se proporciona através do assentimento do mito do eterno progresso capitalista, expondo por contraste, a imensa pilha de “lixo”, ou ruínas, que resultam deste entendimento linear da história.

Concluindo, com o auxílio deste quadro teórico e método de resgate dos objectos históricos transientes relegados à obsolescência, conseguir-se-á propor novos entendimentos dos processos históricos num momento em que a hegemonia da mercantilização da arte associada ao capitalismo tardio é evidente, privilegiadamente no campo das práticas artísticas, pelo surgimento de novos métodos de representação baseados na experiência e actividade (por exemplo, no filme ou fotografia). Do mesmo modo, estes novos entendimentos, por se encontrarem dependentes de um processo dialéctico, nunca se comportam como o assentimento numa verdade categórica e imutável e, por isto, possibilitam em contínuo uma consciencialização de elementos capazes de alterar qualquer paradigma hegemónico da organização da sociedade em contacto com o presente, formando espaços de liberdade política, em que o colectivo pode reconsiderar continuamente a sua condição e relacionamento com o mundo.

²³⁷ Benjamin sugere que sempre que um empreendimento intelectual ignora a natureza das condições objectivas, abre espaço para a introdução de uma teorização idealista, que seria sinónimo da formação de uma falsa consciência. Cf. *Ibid.*, 33.

5.3. O potencial utópico aliado à transitoriedade temporal da *Technik* e a montagem alegórica: o exemplo de *Overture* (1986) de Stan Douglas

A partir das considerações anteriores, destacamos o filme *Overture*²³⁸ (1986), de Stan Douglas. Esta obra reúne um conjunto de problemáticas que vão de encontro ao tipo de temporalidade associado à *Technik*, isto é, ao entendimento do tempo benjaminiano como eterna repetição e estagnação associado às mercadorias, por contraste à suspensão desse tempo e possível alavancagem de novas possibilidades interpretativas do processo histórico, provocada pela passagem à obsolescência dessas mesmas mercadorias no estágio “demasiado tarde”, por meio do método das imagens dialécticas, associado ao conceito de montagem alegórica.

Genericamente, o contexto desta obra insere-se na problemática conhecida desde os anos setenta do século XX, acerca das implicações da apropriação e manipulação, por meio de montagem, de imagens artísticas²³⁹, de modo a contestar o seu contexto social e trazer à discussão matéria do âmbito político associada ao próprio acto de observação da arte, como coadjuvante para a constituição de sentidos particulares dissemelhantes de uma mesma obra, mediante as circunstâncias e ponto de vista do observador²⁴⁰.

Dito isto, o filme passado em *loop*, resulta na apropriação e manipulação de imagens de arquivo filmadas pela *Edison Film Company*, entre 1899 e 1901, obtidas do ponto de vista da frente de um comboio em trânsito, do *Kicking Horse Canyon* e de *White Pass* na Columbia Britânica, Canadá, nomeadas à época como “*Panoramic views*”, idealizadas para estimular o turismo e o investimento num novo território. O filme, por um lado, divide-se em três secções assinaladas pela extensão do ecrã negro entre a entrada e saída de túneis do comboio e, por outro lado, é acompanhado pela leitura em voz off de seis excertos do romance *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), de Marcel Proust (1871-1922). A narração dos excertos, por sua vez, estende-se por

²³⁸ Ver Anexos, Imagem 14.

²³⁹ Por exemplo, destacamos a “*Picture Generation*” dos anos 77-80, que incluía artistas como Sherrie Levine (n.1947), Cindy Sherman (n.1954) ou Barbara Kruger (n.1945). Sucintamente, tratou-se de um colectivo de artistas nova iorquinos que, adoptando práticas artísticas heterogéneas, estariam empenhados no tratamento da imagem como um “palimpsesto” de representações associada à proliferação das imagens da cultura de massas. Pondo em causa as ideias de uma pretensa originalidade e autenticidade, tão influentes para a estética modernista, ou entendendo a imagem não apenas como *referente* a algo no mundo, mas como um *simulacro* (autorreferencial) que se serve da perspectiva do observador para assentir num determinado significado. Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 624-627.

²⁴⁰ Cf. Scott Watson, Diana Thater and Carol J. Clover, *Stan Douglas* (London: Phaidon, 1998), 44.

dois ciclos de repetição do filme, provocando uma dúvida ao espectador, quando a primeira imagem do filme surge repetida, sobre se estará a ver simplesmente uma repetição do filme ou imagens diferentes, uma vez que o texto que a acompanha é diferente. A imagem e o texto prosseguem num movimento circular, autonomizando-se gradualmente em *loops* itinerantes, que apenas se correlacionam na sua ausência, quando são interrompidos pela passagem do comboio nos túneis, que se traduz numa escuridão silenciosa.²⁴¹

Então, do mesmo modo que o ponto de vista do espectador neste filme não é o tradicional, substituindo o horizonte do sujeito como ponto de referência da imagem, pela “vista” da câmara na frente do comboio, o espectador também não pode contar com a sincronização da imagem com o “agora” da experiência.²⁴² A experiência do momento “do agora” no filme é assim mantida sempre em aberto, alterando-se a cada ciclo de repetição, provocando um desconforto e um constante despertar de uma experiência expectável ou familiar, prometida pela memória do filme e do comentário.²⁴³ As duas dimensões da narrativa (imagética e auditiva) sincronizam-se somente nos momentos de interrupção do filme, uma vez que ao entrar nos túneis “[...] a imagem desaparece dentro deles, e a voz é silenciada, a identificação entre a perspectiva voz/câmara é momentaneamente acoplada”²⁴⁴, voltando a surgir dissociadas e, por isso, sempre de modo diferente, no momento seguinte à saída dos túneis. Assim, podemos sugerir que *Overture* encena uma relação ambivalente entre perspectiva e memória, que se articula com o conteúdo das passagens escolhidas de Proust que nos falam acerca da transição de movimento a imobilidade e dos estados sonho e despertar²⁴⁵.

Segundo S. Douglas, a selecção dos excertos narrados deriva da “insinuação” de Proust sobre a importância da lembrança de coisas passadas, tal como uma preocupação para com a distinção entre as noções de memória voluntária e involuntária, e ainda, da importância desta última, para o encontro de situações em que o trabalho artístico se mostra mais activo pela possibilidade de interromper o hábito do observador – uma problemática constante na obra de S. Douglas.²⁴⁶ A

²⁴¹ Cf. Württembergischer Kunstverein and Staatgalerie, *Stan Douglas: Past Imperfect: Works 1986-2007*, ed. Iris Dressler and Hans D. Christ (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), Catálogo de Exposição, 125.

²⁴² Cf. *Ibid.*, 125.

²⁴³ Cf. *Ibid.*, 126.

²⁴⁴ *Ibid.*, 126.

²⁴⁵ Cf. *Ibid.*, 33.

²⁴⁶ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 45.

memória involuntária seria especialmente valorizada por Proust porque, enquanto fenómeno súbito, providenciaria uma experiência não mediada com o mundo e as coisas, rompendo com padrões habituais epistemológicos do sujeito, permitindo uma apreensão de um fenómeno particular de modo independente de noções gerais ou casuísticas.²⁴⁷ Ou seja, segundo S. Douglas, a memória involuntária é valorizada por Proust, uma vez que teria o potencial disruptivo para restaurar o real – como experiência e apreensão autêntica do mundo, não mediada pelo hábito – e que, por isto, poderia contrariar a formulação de métodos de guerra em linha com o tipo de mundividência associada às relações industriais estabelecidas à época, que Proust consideraria estarem a destruir a classe social que o romance retrata.²⁴⁸

Logo, podemos sugerir que *Overture* convoca elementos que se podem associar à teorização das imagens dialécticas proposta por Benjamin, tal como do potencial destrutivo da *Technik*, nomeadamente pelo seu uso como meio de guerra. Isto é, S. Douglas, pela escolha que faz dos excertos de Proust empenhados na valorização da memória involuntária, estabelece uma relação entre o tipo de recordação súbita implicada nas imagens dialécticas, que inesperadamente se apresenta com um potencial de iluminação/redenção epistemológica (aproximação à autenticidade do real, no sentido que se viu), capaz de interromper o ímpeto belicista e destrutivo da tecnologia e da sociedade, que deriva de uma falsa consciência (hábito) de um determinado processo histórico que, assim, descure a condição dos oprimidos da história (burguesia, no entendimento de Proust)²⁴⁹.

Ainda, através das reflexões do crítico de arte Craig Owens (1950-1990) que tenta aplicar a análise benjaminiana ao contexto da arte da segunda metade do século XX, a estrutura de *Overture* pode ser pensada como assentindo numa abordagem alegórica ao culto da ruína. Isto é, procedendo pela apropriação e manipulação de imagens prévias, S. Douglas esvazia-as da sua ressonância, significação e da sua pretensão autoritária de significado, organizando-as pelo contrário como um

²⁴⁷ Cf. Ibid., 45.

²⁴⁸ Cf. Stan Douglas, "YYZ Lecture January 9, 1989," *The Independent Eye* 10, no. 2 (1989), <http://mikehoolboom.com/?p=94>

²⁴⁹ O próprio Benjamin, no texto *A imagem de Proust* (1929), em que realiza uma análise de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust, ainda que admita traços de idealismo na obra, também acrescenta: "A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. [...] (O) verdadeiro interesse (*da sua obra*) é consagrado ao fluxo do tempo sob a sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). [...] (É) a obra de *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora (*imagem dialéctica*) capaz de enfrentar o implacável envelhecimento (*ruína, ou obsolescência*); Walter Benjamin, "A Imagem De Proust," in *Magia E Técnica Arte E Política: Ensaios Sobre Literatura E História Da Cultura. Obras Escolhidas*, Vol.1, 3rd ed. (São Paulo: Editora Brasiliense, 1987), 45. (Acrescentos nossos entre parêntesis a itálico.)

repositório de fragmentos, ou ruínas, que aludem a alguma incompletude, patente através da fugidia e opaca relação de sentido da obra, ou do estranhamento provocado pela sobreposição da temporalidade do texto em dissimetria com a temporalidade do filme, que por isto necessita de ser decifrada. Noutras palavras, S. Douglas preserva a memória de uma ruína (as antigas imagens das vistas do comboio) que estaria na iminência de desaparecer e, por via de um procedimento alegórico (ou montagem), convoca-a para que se posicione novamente como significativa para o presente. Podemos defender, neste caso, que a história retorna por via da sua afirmação como natureza – entendida como a totalidade daquilo que é dado ao homem – isto é, como uma imagem do passado que pode voltar a ser reconhecida como fazendo parte da constituição do presente, assentido na defesa benjaminiana das ruínas como emblema histórico por excelência, na medida em que representam a história como um processo irreversível de dissolução e decaimento, contrariando qualquer concepção teleológica de eterno progresso da história.²⁵⁰

Resumindo, se aceitarmos a ideia de uma estrutura alegórica em *Overture*, que se afirma pela montagem e apropriação de uma “ruína” num sentido fragmentário e irresoluto, dependente de um processo de decifração, podemos sugerir que, por um lado, este filme alude para a necessidade de uma “iluminação” cognitiva, que se constitui pelo confronto e entendimento do presente, com e através de fragmentos em declínio do passado recente. Tal como, por outro lado, *Overture*, pela fragmentação e múltipla articulação do modo alegórico, força também um modo activo de recepção desta obra no observador, insistindo na associação benjaminiana entre o modo alegórico e o dialéctico, pela capacidade de ambos se afirmarem como meios capazes de apresentar a complexidade epistemológica do tempo do “agora”²⁵¹.

Para além disto, nesta obra torna-se clara a representação do tempo como a confluência e oposição dicotómica entre tempo mecânico – que procede através da repetição, análoga aos próprios mecanismos do filme – e o tempo humano – que se conhece pela memória ou recordação – capaz de suspender o tempo mecânico (relacionado à progressão e estagnação mítica associada ao capitalismo), pelo esvaziamento provocado pelo uso do suporte obsoleto (imagens de arquivo, no

²⁵⁰ Cf. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Towards A Theory of Postmodernism," in *Art In Theory 1900-2000: An Anthology Of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Marden, MA: Blackwell Publishing, 2003), 1027.

²⁵¹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 199.

formato de 16 mm, das vistas do comboio e o seu contexto próprio, pertencente a uma outra época).

Neste sentido, por um lado, em *Overture*, a imposição autónoma do tempo da narrativa de Proust face ao encadeamento do filme (*loop*) ou do tipo de imagens filmadas a partir da frente do comboio em trânsito, que nos sugerem um ponto de vista aparentemente autónomo e mecanizado da entrada e saída de túneis ou de curvas perto dos limites de precipícios íngremes, coloca em evidência que no filme o tempo mecânico subjaz sempre ao tempo da narrativa. O artista lembra, assim, que no filme estará sempre presente uma temporalidade que tem origem nos mecanismos próprios ao filme, uma vez entendido que ele é produto de um tempo mecanizado, por via dos maquinismos da máquina de projecção, da câmara de filmar ou das tiras dentadas de celuloide.²⁵² Podemos, portanto, sugerir que *Overture* aponta para a transversalidade das características associadas ao estágio “demasiado cedo” da tecnologia do filme, de modo a evidenciar a potencialidade utópica associada aos seus primórdios, a que os primeiros cineastas teriam dado expressão pela proximidade da sua prática com as condições materiais próprias do filme como produto de um tempo mecanizado, que se manifestava na simples captura de objectos particulares e eventos, pelo contentamento inicial com o novo fenómeno. Deste modo, as práticas primordiais do filme terão sido mais fiéis às características materiais próprias do seu suporte tecnológico, tornando possível, como defenderia Benjamin, através de uma nova forma de visualidade óptica revelar novas formações estruturais da matéria, apontando para a possibilidade da sociedade proceder de acordo com a “afinidade electiva” entre a *Technik* e a humanidade, pelo “incremento da consciencialização das necessidades que governam a existência” e preparando a sociedade para um “novo imenso e imprevisível campo de acção”²⁵³.

Por outro lado, através do desenvolvimento das convenções da narrativa, que se revelariam já no filme original das vistas do comboio, uma vez que as imagens foram usadas como meio de publicidade, é possível perceber de que modo, já em 1899, o potencial social dos primórdios do filme estaria comprometido, apontando para o estágio “demasiado tarde” da tecnologia do filme, uma vez apropriada pelos mecanismos do mercado.

²⁵² Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 44-45.

²⁵³ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), 236.

Sugerimos, então, que em *Overture*, S. Douglas aponta para um momento em que dois modos de representação colidem por via do desenvolvimento tecnológico, designadamente a substituição do *medium* tradicional da narrativa (o romance) pelo filme, possibilitando a apreensão da dicotomia associada à *Technik* no pensamento de Benjamin, como o desdobramento entre um potencial destrutivo ou construtivo da relação adequada entre a “nova natureza” e a humanidade. Assim, por um lado, o artista aponta para as possibilidades utópicas que no estágio “demasiado cedo” do filme são aparentemente obliteradas aquando da exploração do potencial mercantil do filme pela introdução das convenções da narrativa, pela publicidade ou pela indústria cinematográfica (estágio “demasiado tarde”). Por outro lado, através do destaque do filme enquanto produto de uma temporalidade e materialidade mecanizada própria, S. Douglas também sugere a premência de um tempo primordial fecundo deste *medium* que se revela transversal ao tempo presente. Ou seja, o artista assinala a possibilidade de proceder ao resgate do potencial utópico do “estágio demasiado cedo”, pela activação alegórica e dialéctica do seu potencial utópico primordial no estágio “demasiado tarde” do presente. Deste modo, S. Douglas tenta demonstrar uma relação no cruzamento entre a narrativa e o filme, em que a possibilidade utópica simultaneamente se obstrui e se abre²⁵⁴.

Em suma, S. Douglas estabelece uma relação entre o processo histórico associado à narrativa e ao filme, oferecendo-nos uma obra que permite a consciencialização do potencial utópico da tecnologia do filme associada aos seus primórdios – estágio “demasiado cedo” – pelo reposicionamento significativo de imagens que se encontrariam pretensamente obsoletas no contexto presente - estágio “demasiado tarde”. Pela mesma razão, *Overture*, por meio da apropriação e manipulação de fragmentos filmicos numa estrutura com leitura alegórica e dialéctica, localiza a possibilidade ambivalente, do resgate e da obstrução, da redenção do ímpeto utópico de determinadas técnicas e tecnologias.

²⁵⁴ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 46.

5.4. A história da subjectividade que se associa a determinado tipo de representações, o exemplo de *Panoramic Rotunda* (1985) de Stan Douglas

No sentido dos desenvolvimentos expressos anteriormente, destacamos a obra de Stan Douglas, *Panoramic Rotunda* (1985)²⁵⁵, como um objecto artístico capaz de incitar à problematização de um modo de conjugação dos entendimentos precedentes de uma tecnologia pretensamente obsoleta, e a sua possível reinterpretação como uma forma de questionamento capaz de, por um lado, lembrar a história da subjectividade contemporânea aliada à história de determinados modos de representação e, por outro, mostrar possibilidades alternativas rejeitadas, mas também sugeridas, em momentos chave dessa mesma história. Isto é, entendemos que esta instalação promove o debate acerca da hipótese de estabelecimento de uma relação análoga entre o surgimento de novas formas e, portanto, do desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias que implicam diferentes modos de entendimento da subjectividade na história (logo, mudanças no corpo social), como Benjamin a entenderia, tal como, presentifica um exemplo do resgate/redenção possível de fazer de um determinado tipo de entendimento do passado histórico, para o presente.

Em concreto, esta obra apresenta-se como uma instalação fotográfica em que quatro fotografias, capturadas em doze secções, estão suspensas na parede, numa armação dividida em quatro painéis de madeira, perfazendo secções em um quarto de círculo, mostrando um ângulo de 360° do ambiente periférico de um pântano. Para além disto, ainda que o artista nunca tenha tido a intenção de o realizar, esta obra apresenta-se como um modelo para a construção de um panorama em larga escala – uma tecnologia “obsoleta” – posicionando-se em volta da cabeça de um indivíduo, como um visor capaz de bloquear a vista do ambiente em volta.

Assim, primeiramente e em função do supramencionado, é evidente que esta instalação estabelece uma relação com a tecnologia do panorama, ou da pintura panorâmica, popular na Europa e nos Estados Unidos da América no final do século XVIII e início do seguinte, muitas vezes referida como o expoente máximo da apropriação da natureza através da perspectiva linear, depois de ter sido desenvolvida na Itália no século XV²⁵⁶. Noutras palavras, S. Douglas faz um rastreamento do

²⁵⁵ Ver Anexos, Imagem 15.

²⁵⁶ Cf. Scott Watson, "Stan Douglas: Panoramic Rotunda," *C Magazine*, no. 6 (1985): 19-28, <http://ccca.concordia.ca/c/writing/w/watson/wat002t.html>.

potencial mnemónico do antigo panorama, pensando-o historicamente como um arquivo de subjectividades passadas.

A pintura panorâmica consistia num modo de apresentação de paisagens, num plano e estrutura cilíndrica de 360° (normalmente em edifícios com uma arquitectura planeada ou adaptada para este efeito), que se circunscrevia em volta de uma plataforma central capaz de suportar vários espectadores imóveis, criando a ilusão de imersão visual num novo ambiente, por via da fidelidade da escala à grandeza da paisagem e do aparato apresentado²⁵⁷. Para além disto, uma vez que normalmente estas pinturas retratavam paisagens campestres ou urbanas, alusivas a eventos históricos (bélicos) ou a vistas tipográficas de novas cidades emergentes (por exemplo, nos EUA), o panorama surge como um modo de representação mais democratizado, capaz de mostrar vistas e perspectivas, de acontecimentos ou locais considerados importantes, a um maior número de pessoas, que de outra forma não se tornariam inteligíveis, enquanto imagem possível de realidades muitas vezes distantes ou do passado.

Deste modo, podemos considerar o panorama como um dispositivo que, pelo seu aparato técnico e capacidade estética, pode contribuir para a constituição de uma ilusão visual que prossegue pela monumentalização do histórico, muitas vezes implicando a própria constituição de um mito, por via da veiculação de imagens que fixam uma memória ajustada a um determinado tipo de ideologia. O uso do panorama, já no início do século XIX, como um modo de formação da identidade nacional colectiva em França e Inglaterra através de vistas de batalhas, como veículo propagandista da política prosseguida por Napoleão I, ou até mesmo, do apreço demonstrado pelo crítico de arte John Ruskin (1819-1900) ao panorama como modo de instrução e educação de cidadãos no que toca a matérias de importância histórica, é disto mesmo exemplo.²⁵⁸

Porém, ainda pela relação que *Panoramic Rotunda* estabelece com a tecnologia do panorama, S. Douglas também sugere que o panorama incluiria igualmente um potencial utópico capaz de melhorar as condições de existência, que teria sido bloqueado com a sua passagem à obsolescência.²⁵⁹ Ou seja, tal como outras

²⁵⁷ Ver anexos, Imagem 16. Na fotografia de Jeff Wall, *Restauration* (1993) encontramos a encenação do restauro da pintura panorâmica *Arrivée de l'armée du général Bourbaki* (1881) de Edouard Castres (1838-1902), situada em Lucerne, Suíça. A pintura panorâmica em grande escala, representa uma cena de guerra Franco-prussiana.

²⁵⁸ Cf. Oliver Grau and Gloria Custance, *Virtual Art* (Cambridge, Massachusetts: MIT, 2003), 64-5.

²⁵⁹ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 39.

tecnologias deste período histórico, também o panorama e o seu potencial para modificar as condições de existência, ou mesmo a sua capacidade de constituição ou rearticulação do sujeito, foi relegado à obsolescência pelas inovações tecnológicas e novos modos de representação, primeiramente assinalados pelo surgimento do Kaiser-Panorama²⁶⁰, do daguerreótipo e, mais tarde, pelo cinema. A implicação que daqui advém é que o panorama pode ser compreendido como um modo de representação cujo potencial se desdobra duplamente, em que determinadas possibilidades são abandonadas em prol de outras. Deste modo, a tecnologia do panorama é compreendida como capaz de contribuir para a alteração das condições objectivas de existência, por via da possibilidade de constituição de um novo tipo de relacionamento do sujeito face ao mundo por intermédio do agora adquirido, novo conhecimento histórico, não só pela participação activa na veiculação de um mito ou ideologia (por meio de uma experiência imersiva e ilusória), mas também como capaz de contribuir para uma possível reconsideração da própria ideia de subjectividade que lhe estaria associada (a subjectividade burguesa relacionada a uma atitude contemplativa). Para isto, tornar-se-á necessário localizar neste dispositivo alguma possibilidade genesiaca, ainda que abandonada, para a constituição de outro tipo de subjectividade, que se articula de um modo diferenciado daquele que à partida ficou implicado pelo significado histórico do panorama acima mencionado. Assim, podemos sugerir que S. Douglas trata o obsoleto panorama, como um dispositivo que contém vestígios para experiências estéticas e sociais ultrapassadas, que lhe importam recuperar, ou lembrar, criticamente.

Consequentemente e em segundo lugar, em *Panoramic Rotunda*, S. Douglas reanima a tecnologia do panorama, apropriando-se do seu modo de representação, mas fá-lo através de uma actualização significativa do seu suporte técnico e tradição histórica e artística. Actualização que se mostra evidente, por um lado, por meio do contraste entre o modo de apresentação efectivo da obra e o modelo planeado (panorama em larga escala) e, por outro lado, pela escolha de uma imagem fotográfica panorâmica, mas de um ambiente interior de um pântano, associado na escrita da

²⁶⁰ Ver Anexos, Imagem 17. O Kaiser-Panorama é um dispositivo de larga escala, em que através de vários *peep holes*, são apresentados automaticamente uma série de 50 fotografias que proporcionam um efeito tridimensional das imagens, através do método da estereoscopia, que segue o princípio espacial do olho humano através da sua fisionomia e mecanismos. Cf. "Das Kaiserpanorama," *Stiftung Stadtmuseum Berlin*, 2017, <https://www.stadtmuseum.de/ausstellungen/kaiserpanorama> acedido a 3 de Agosto, 2017.

história como uma metáfora para a estagnação²⁶¹, por oposição às paisagens normalmente associadas ao panorama, de ambientes dinâmicos e de exortação pública e política.

Concretizando, a estrutura circular em *Panoramic Rotunda*, que no panorama se encontraria idealmente fechada sobre o espectador apresenta-se, pelo contrário, aberta. Deste modo, ainda que seja possível a visualização total da paisagem de uma só vez, para a compreender, tomando consciência da possibilidade de imersão num ambiente alternativo, o espectador é obrigado a projectar-se sobre experiência total da imagem, em vez de a habitar a partir de um ponto estático, meramente contemplativo. Isto é, a recepção da obra implica uma acção do observador, que se efectiva através de um modo de experimentação activa e imaginativa. Deste modo, S. Douglas assinala a transformação do sujeito, associado à atitude contemplativa, de racionalidade e colonialismo modernos, e o subsequente privilégio associado às identidades heróicas da tradição modernista, do homem branco, burguês e europeu, para um sujeito que desenvolve a sua auto-articulação através da actividade e da experimentação²⁶². Assim, pela recuperação do panorama, o artista lembra a história da subjectividade contemporânea associada ao desenvolvimento dos diferentes modos de representação, ao mesmo tempo que aponta às possibilidades genesíacas que potencialmente despontavam dessa tecnologia (formadas no estágio “demasiado cedo” benjaminiano) para a construção de um sujeito alternativo. Através de *Panoramic Rotunda* percebemos que a articulação possível desse outro sujeito, que despontaria pelo relacionamento com a obra via experimentação e acção mediante uma exploração e interesse diversificado sobre a tecnologia do panorama, foi liminarmente recusada ou remetida para a obsolescência por via de uma ideia de progresso económico e tecnológico – o estágio “demasiado tarde” benjaminiano.

Finalmente, podemos sugerir que esta obra recupera o panorama através da imagem fotográfica, trazendo à memória o último conjunto de oito painéis *Nymphéas* (1920-26) de Claude Monet (1840-1926) concebidos para o Museu Orangerie em Paris, pelo reflexo da vegetação lustrosa numa massa de água límpida e pelo modo de apresentação panorâmico que encontramos em ambas as obras (a exposição dos painéis de Monet foi declaradamente planeada como uma pintura panorâmica,

²⁶¹ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 39

²⁶² Cf. Ibid., 38

disposta para este fim em duas salas ovais do museu).²⁶³ Noutras palavras, através do uso da fotografia e da alusão ao derradeiro panorama de Monet, cuja obra pode ser entendida como a realização extrema de uma cultura e estilo óptico "científico"²⁶⁴, podemos sugerir que S. Douglas recupera a narrativa associada contexto das *Nymphéas*, agregando por inerência também a passagem, até aí dominante, do positivismo científico moderno e do sujeito racional – capaz exclusivamente de perscrutar a verdade através da ciência, a única forma de conhecimento válido – para o período mais crítico da História da Ciência, associada às crises de fundamento que abalam a consciência científica dos finais do século XIX ao início do século XX²⁶⁵, tal como os próprios modos de articulação de subjectividade que resultam dessa crise. Deste modo, S. Douglas lembra o momento de cisão entre a Academia e os artistas impressionistas, provocada pela preocupação destes últimos para com o estudo do movimento e das qualidades tonais da luz natural, influenciados marcadamente pelo surgimento da técnica fotográfica, que ele próprio decide usar para a construção do seu “panorama”. Mas, do mesmo modo, aludindo à última obra de Monet, S. Douglas também recupera as transformações históricas ocorridas no campo da tecnologia e ciência, que ainda que contemporâneas de Monet este decide não explorar.

Assim, a referência à obra de Monet, pode ser entendida como a alusão a momentos em que a tecnologia e a representação se encontram, em que a ideologia dominante é abalada, influenciando e sendo influenciada tanto pelo campo artístico como pelo científico (e por inerência, o tecnológico) e, portanto, uma brecha no tecido histórico é assinalada, como um momento em que as coisas poderiam ter prosseguido de um modo ou de outro. A insistência na possível actualização do potencial contido na conjugação entre modos de representação e a tecnologia, tal como a sua implicação histórica, justifica-se porque tal como o artista nos diz: “vivemos no resíduo de tais momentos, e para melhor ou pior o seu potencial ainda não foi gasto”²⁶⁶. O artista em *Panoramic Rotunda*, recupera uma forma artística e cultural do passado, transformando a sua função como originalmente planeada, de modo a mostrar aquilo que ela reprime, assinalando marcas (ou fósseis, no sentido

²⁶³ Cf. Scott Watson, "Stan Douglas: Panoramic Rotunda," n.a.

²⁶⁴ Cf. Ibid., n.a.

²⁶⁵ Olga Pombo, *Tarefas da Epistemologia e da Filosofia da Ciência para o Século XXI* (Lisboa: Publidisa, 2013), 47. Referimo-nos, por exemplo, à teoria da evolução de Darwin (1809-1882), ao surgimento da geometria não-euclidiana de N. Lobachewsky (1793-1856), a formulação dos Paradoxos de B. Russel (1872-1970), ou ainda o aparecimento das ciências humanas, etc.

²⁶⁶ Stan Douglas, "Interview," in Watson et al., *Stan Douglas*, 29.

benjaminiano) que prometiam o despontar utópico de novos “mundos” possíveis, que não se efectivaram.²⁶⁷ Assim, esta obra, é um exemplo do trabalho de S. Douglas, preocupado em problematizar a imaginação, ou a repressão da história, como capaz de constituir uma subjectividade auto-articulada, assente na compreensão dos mecanismos históricos e modos de representação sustentados em novas técnicas e tecnologias que sucessivamente deram origens a diferentes modos de engendrar o sujeito.

Em suma, podemos sugerir, que tal como possivelmente Benjamin entenderia, *Panoramic Rotunda* sugere a possibilidade da história das técnicas de representação modernas revelarem por analogia, a própria história das relações sociais²⁶⁸, que nesta obra em específico, pelo uso da técnica e tecnologia obsoleta do panorama, apontam para a possibilidade de libertação daquilo que teria sido previamente determinado aquando da sua passagem à obsolescência (como um modo de representação que por via da contemplação se associa à subjectividade burguesa), através da sugestão da possibilidade deste dispositivo conter potencialmente a possibilidade de articulação de um outro entendimento da subjectividade, que prossegue por via da actividade e experimentação do observador, conseguida pela sua rearticulação e conseguinte valorização significativa e crítica no presente.

²⁶⁷ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 21,39.

²⁶⁸ Cf. *Ibid.*, 36.

6. O Jogo e a “Forma-Jogo” da *Technik*, a partir da Experiência como Infância

Olhar para a obsolescência e, aí, redescobrir potência significativa infere uma abordagem particular aos objectos pospostos ou ineficientes, ou nas palavras de Benjamin, infere o assentimento na premissa de que “ [. . .] nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história.”²⁶⁹ Poderíamos propor que esta abordagem particular faz parte de uma capacidade empírica, informada por um senso comum, capaz de relacionar aspectos da própria experiência ou memória individual, com uma consciencialização da própria historicidade do objecto dentro de narrativas prévias, ou até ao que o Giorgio Agamben, filósofo e leitor de Benjamin, descreveria como a capacidade de vivenciar uma experiência característica que se associa à própria infância do homem (esta última que descreve como a essência da própria história).

Em primeiro lugar, esta experiência, que Agamben procura teorizar a partir e enquanto infância do homem e que a sociedade contemporânea já não sabe vivenciar, é descrita como a experiência tradicional, partilhável e empiricamente adquirida através dos eventos quotidianos, que cada geração passa à subsequente através da palavra, do conto, da máxima ou do provérbio, impondo-se por via da autoridade, por oposição ao conhecimento.

Passando a explicar, por um lado, o tipo de experiência que Agamben descreve como tradicional opõe-se à experiência científica que a ciência moderna desenvolve. Segundo o autor, o uso da razão por forma a organizar o caos da experiência empírica, ou experiência tradicional, foi o projecto fundamental da ciência moderna²⁷⁰, assumindo-se, de alguma forma, como um incentivo para a expropriação da experiência no sentido tradicional, e contribuindo para a constituição de um sujeito irresoluto, que resulta da união entre os conceitos previamente separados, de experiência e conhecimento – *ego cogito* de René Descartes (1596-1650)²⁷¹. Uma vez

²⁶⁹ Benjamin, *O Anjo Da História*, 10.

²⁷⁰ Cf. Giorgio Agamben, *Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História* (Belo Horizonte: UFMG, 2008), 25.

²⁷¹ Cf. *Ibid.*, 28. Isto é, o conhecimento e a experiência são referidos a um único sujeito, num ponto arquimediano abstracto – a consciência – transformando o prévio significado da experiência e abolindo, deste modo, a autoridade da experiência tradicional. Agamben refere-se à irresolução deste sujeito moderno da experiência e do conhecimento na definição de Descartes, defendendo que este, tal como o próprio conceito tradicional de

que o método de aprendizagem da experiência tradicional, segundo o autor, progride através de *pathei mathos*, ou uma sabedoria alcançada somente através de, e após, um sofrimento, fica claro de que modo é que deste tipo de experiência, fica excluída toda a possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma.²⁷²

Por outro lado, a infância, entendida como a instância correlativa da experiência tradicional, está relacionada com um julgamento empírico que se faz sobre o mundo (senso comum), de onde a incerteza é o produto fundamental, e de onde se sai, ou ultrapassa, a cada momento a partir da apropriação da linguagem, constituindo-se o homem como sujeito de cada vez que esta experiência é interpretada linguisticamente²⁷³. Assim, segundo Agamben, a infância como experiência conduz o homem à maturidade, através da sucessiva apropriação da linguagem e, por isto, estabelece-se como uma condição que acompanha o homem, “de onde ele desde sempre se encontra no acto de cair na linguagem e na palavra.”²⁷⁴

Neste sentido, o autor defende que a infância coexiste originalmente com a linguagem e insiste que é possível definir a experiência, enquanto infância do homem, como o limite transcendental da linguagem²⁷⁵, porque esta experiência é a responsável pelo estabelecimento da diferença e descontinuidade entre a língua e o discurso, presente em todos os homens como falantes. Então, todo o homem falante é entendido como o lugar da diferença e da passagem entre um sistema lógico-formal anistórico – língua – e a produção oral de um modo específico de significação, associada à

experiência, tem origem numa concepção mística que provém da antiguidade tardia e medieval, em que o mediador entre o inteligível e sensível (divino e humano) é um pneuma, um “espírito”. Então, a raiz mística destes conceitos condena a análise da relação racionalista entre conhecimento e experiência a deparar-se com dificuldades intransponíveis, uma vez admitindo que a ciência que nasce neste período, deriva e introduz conceitos definidos pela mística neoplatónica e a astrologia na cultura moderna. Este sujeito que é descrito como um sujeito substancializado, que se opõe à substância material, armado de todas as propriedades da alma da psicologia tradicional, incluindo a faculdade de sentir, (*res cogitans* e *res extensa*), contribui para o resgate da alma da psicologia cristã e dos *nôus* (o sujeito da ciência separado do sujeito da experiência) da metafísica grega, agora num novo unificado sujeito metafísico, que estabelece a base da constituição dos princípios idealistas dogmáticos de George Berkeley (1688-1751) e John Locke (1632-1704) da filosofia moderna. Cf. Ibid., 29-32. Para além disto, segundo Agamben, Immanuel Kant (1724-1804) terá sido o último filósofo a distinguir o *eu penso*, o sujeito transcendental não substantivado nem psicologizado, da consciência psicológica ou *eu empírico*, sem relação à identidade do sujeito e, portanto, incapaz de fundar um verdadeiro conhecimento. Segundo o autor, o pensamento pós-kantiano, irá reunir o sujeito transcendental e a consciência empírica num único sujeito absoluto, o que implica a presença das contradições explicitadas acima. Cf. Ibid., 40-42.

²⁷² Cf. Ibid., 27.

²⁷³ Cf. Ibid., 59.

²⁷⁴ Ibid., 59. Consequentemente, Agamben, rejeita a ideia de um sujeito pré-linguístico, insistindo que o sujeito é simplesmente locutor e, portanto, defende que a infância e a linguagem se remetem uma a outra, “num círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância”, isto é, o homem “na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, [...] apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*”, deve destacar-se da natureza e opô-la a si como objecto. Ibid., 64.

²⁷⁵ Cf. Ibid., 62.

actividade particular de um locutor, através da semântica²⁷⁶ – discurso – o que implica o próprio devir histórico da língua na constituição de uma mensagem que deve ser compreendida. Portanto, segundo Agamben, também a origem transcendental da história, se situa na infância, isto é, no hiato que se estabelece entre o semiótico e o semântico, ou entre o reconhecimento dos signos e a sua compreensão e, portanto, na permanente e radical transformação dos signos através da constituição de um discurso²⁷⁷ provocada pela produção enunciativa de uma interpretação particular – a variabilidade de atribuição de “valor” e do “sentido” no mundo que se revela fundamental para a própria constituição da história.

Em suma, a experiência, segundo Benjamin e desenvolvida por Agamben como infância, inscreve-se numa temporalidade comum a várias gerações e presume a construção de uma tradição (história) passível de ser compartilhada e reconsiderada na continuidade de uma palavra a ser transmitida, pela via da constituição em permanência de um discurso.

Em segundo lugar, esta concepção da experiência, como infância do homem e origem do sentido da história, tem o seu correlato na concepção benjaminiana, segundo a qual a verdade metafísica da origem e sentido da história, definida como a perda da presença imediata e a tarefa socialmente mediada de proceder ao seu restabelecimento, é verificada pela experiência pessoal, uma vez que esta última, reconhece e recapitula historicamente a história messiânica, ou utópica²⁷⁸.

A verdade metafísica da história, que Benjamin associa ao correspondente laico do tempo messiânico, é verificada pela experiência pessoal de cada indivíduo, ou tempo empírico da história, através do potencial não cumprido de felicidade (ou potencial messiânico) que relembramos no nosso passado²⁷⁹, isto é, num saber fundado através de *pathei mathos* – o modo de experiência tradicional no sentido que Agamben descreve. Então, no pensamento benjaminiano o sentido de infância é aplicado à recordação, que se empenha em interpretar os eventos passados informados criticamente pela experiência individual da infância, mas, ao fazê-lo, estará empenhada simultaneamente em resgatar imagens que denotem a presença de uma experiência mais largada, que justifica com recurso ao fenómeno primordial perceptível (*Urphänomen*), em que as origens do presente, ou as origens e sentido da

²⁷⁶ Cf. Ibid., 66-7.

²⁷⁷ Cf. Ibid., 68.

²⁷⁸ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 243.

²⁷⁹ Cf. Ibid., 243.

história, podem ser encontrados.²⁸⁰

Assim, por um lado, o processo de recordação de um potencial não cumprido de felicidade implica um movimento não-linear de “montagem” de memórias dispersas associadas à historicidade do sujeito, capaz de contrair todo o tempo histórico num momento preciso, que alia o tempo histórico do indivíduo - ou história empírica - ao tempo do cosmos Messiânico – infinito, ou estrutural – mostrando que o tempo presente não esgota todo o potencial do real, pela possibilidade de redenção desse potencial de felicidade. Por outro lado, este potencial não cumprido de felicidade remete, também, para o conceito de “história aberta” benjaminiana, na medida que esta estará apta a ser repetida e dialecticamente reconsiderada, mediante a recordação particular do indivíduo em conjunto com a leitura do passado utópico em potência, condicionado em contínuo pelas condições do tempo do “agora”.

Também na concepção de Agamben e partindo do princípio de que “como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico”²⁸¹, será num ponto de coincidência entre a sincronia e a diacronia, ou o histórico (particular) e estrutural (universal), que se poderá encontrar uma dimensão histórica transcendental, que constitui o limite e a estrutura *a priori* de todo o conhecimento histórico, que se gera a partir das descontinuidades entre a língua e o discurso e do próprio devir histórico da língua, tratando-se, por isto, de alguma forma, como o lugar onde se pode buscar a verdade²⁸². Noutras palavras, se a história vê a sua origem justificada pela infância, e a infância coexiste com a linguagem, isto significa que a origem da linguagem, se situa num ponto de “ [. . .] fractura da oposição contínua de diacrónico e sincrónico, histórico e estrutural, no qual se possa captar, como um *Urfaktum* (facto primordial) [. . .] a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não humano, palavra e infância.”²⁸³ Então, a origem da linguagem não se encontra num ponto exterior a ela, mas pelo contrário, situa-se num ponto de coincidência entre diacronia e sincronia²⁸⁴, que se gera a partir do reconhecimento de

²⁸⁰ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 71.

²⁸¹ Agamben, *Infância e História*, 62.

²⁸² Cf. *Ibid.*, 65.

²⁸³ *Ibid.*, 61.

²⁸⁴ Este ponto de coincidência como origem da linguagem torna-se mais explícito através do exemplo, oferecido por Agamben, da raiz linguística indo-europeia que se consegue restituir através da comparação filológica entre diversas línguas históricas (*quasi*- diacronia) mas que, no entanto, representa também uma instância que continua operante no presente (*quasi*-sincronia). Assim, como língua “jamais falada”, a sua origem não se pode simplesmente localizar num tempo determinado, mas a sua realidade, enquanto uma origem das línguas históricas, atesta-se na medida em que consegue garantir a inteligibilidade da história linguística e oferece, assim, coerência sincrónica ao sistema. Trata-se, portanto, de estabelecer uma origem da linguagem que, por um lado, não se pode

que o homem não tenha sido sempre falante, tenha tido uma infância e seja sempre infante. Em suma, segundo Agamben, a infância, a verdade e a linguagem limitam-se e constituem-se mutuamente numa relação original e histórico-transcendental²⁸⁵.

Deste modo, à semelhança do conceito de “história aberta” benjaminiana, a história segundo Agamben gera-se a partir de momentos de descontinuidade e intervalo, ou a partir dos resíduos diferenciais entre o tempo diacrónico (evento particular) e sincrónico (sentido estrutural do sistema) associados ao tempo humano (história), cuja origem se situa na relação entre experiência, infância e linguagem, não podendo, portanto, ser entendida como uma sucessão temporal linear rumo ao progresso da humanidade falante. Nas palavras de Agamben, a história, entendida como “ [. . .] aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem.”²⁸⁶

Em terceiro lugar, no pensamento benjaminiano a importância da “forma-jogo” (“*Spielform*”) que a *Technik* pode potencialmente adoptar, que se apresenta privilegiadamente nas práticas artísticas, por um lado, está relacionada com esta concepção específica de infância como experiência, como origem e sentido da história e, por outro lado, porque justifica a importância das atitudes próprias da infância, do jogo ou da brincadeira, como modo de em contínuo abrir a possibilidade para a reinterpretação histórica, através de um modo específico de aprendizagem que consegue aliar o tempo messiânico (sincrónico ou estrutural) como verdade realizável, ao tempo empírico (diacrónico ou particular) que cada indivíduo consegue recordar, se informado pela infância, como a instância correlativa da experiência. Dito de outro modo, podemos entender o jogo como um modo de relacionamento privilegiado a ter para com as práticas artísticas empenhadas em redescobrir o potencial significativo do obsoleto, uma vez que este é considerado como uma forma de aquisição de experiência do mundo, pela actividade e pela prática, no sentido benjaminiano, ou como infância, no sentido de Agamben, como a constituição em permanência de um discurso, que ao mesmo tempo não pode desprezar a natureza das condições objectivas do real (pois é uma experiência informada empiricamente).

simplesmente remeter ao passado histórico e que, por outro, continua operativa no presente, considerada neste sentido como capaz de estabelecer uma dimensão de uma história transcendental que constitui, de alguma maneira, a estrutura a priori da totalidade do conhecimento histórico. Cf. Ibid., 61-2.

²⁸⁵ A relação entre estes conceitos justifica-se porque, por exemplo, sem as condicionantes imprimidas pela experiência (ou infância) na linguagem (constituição de um discurso) a verdade se poderia presumidamente encontrar simplesmente no código linguístico e, neste caso, consistiria apenas num “jogo” em que a verdade se garantiria por via do seu uso correcto, a partir do respeito para com as regras lógico-gramaticais. Cf. Ibid., 62-63.

²⁸⁶ Ibid., 65.

No entendimento benjaminiano o conceito antagónico que se opõe ao jogo é o de aparência, que está, por sua vez, relacionado com o valor de culto, ou com aquilo que descreveríamos como a percepção aurática²⁸⁷ de um objecto, associando-se à contemplação (que se opõe à actividade). Para além disto, a partir das análises que Benjamin nos oferece de diversas práticas artísticas, fica claro que, para o autor, ambos os conceitos de jogo e aparência se encontram em interacção dialéctica e inversamente proporcional. Assim, naquelas práticas em que o jogo predomina, como por exemplo no filme, é promovida a construção lúdica de imagens provisionais da realidade e de formas experimentais de relacionamento com a “nova natureza”, que se formam a partir da construção de novas formas inimagináveis e educativas sobre a aparência do real que, no entanto, subsiste através dos métodos analógicos da filmagem. Ou seja, a “forma-jogo” da *Technik* potencia a criação de uma experiência particular (jogo) que consegue interromper qualquer ilusão, ou mito, assente numa progressão linear e idealista dos fenómenos, que se faz sobre, e através da tangibilidade dos objectos que constituem o real (aparência). Resumindo, o jogo possibilita no tempo do “agora”, pela via da formação de novas experiências até aí não equacionadas, tornar potencialmente realizável o tempo messiânico (estrutural ou utópico), redimindo-o, por via da sua recordação, no tempo empírico do “jogador” (particular).

Também Agamben opõe ao jogo o ritual (sagrado ou profano), numa conexão proporcionalmente inversa e nunca em exclusivo, insistindo que podemos compreender o jogo como uma forma de relacionamento que, ao mesmo tempo, tem origem e inverte os modos do ritual. Isto é, o autor tenta demonstrar que a maioria dos jogos têm origem em antigas cerimónias sagradas, com a diferença de que no jogo o mito que dá sentido e que subjaz ao ritual é obliterado, conservando-se apenas a forma, ou a aparência, do drama sagrado. Para além disto, o jogo, enquanto interacção lúdica, permite o esquecimento da temporalidade associada ao mito que subjaz ao ritual (estrutural) no tempo humano (particular). Comportando-se de modo oposto ao do ritual, que transforma eventos particulares em estruturas universais, o jogo, por sua vez, tem a capacidade de transformar estruturas universais em eventos particulares, permitindo que a humanidade se desprenda do tempo sagrado, ou dos diversos

²⁸⁷ Aurático, no sentido benjaminiano, significa a apresentação de um objecto de arte envolta numa camada de significados que se associam às suas características únicas e autênticas. Logo, a aura estará em sintonia com a representação idealista da obra de arte e, também, relacionada com a ideia religiosa de aura, que atribui à obra de arte o carácter de objecto de culto. Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 144.

sentidos estruturais que aparentemente dão sentido aos sistemas que governam a sua existência, esquecendo-o no tempo humano e, assim, possibilitando um campo de liberdade capaz de reconsiderar a própria raiz estrutural do tempo sagrado, sem que com isto esqueça a sua forma (aparência).²⁸⁸

Com base nas perspectivas anteriores e uma vez consideradas as medidas temporais associadas ao jogo e ao ritual, conseguimos compreender a importância que o jogo e a “forma-jogo” da *Technik* têm para o entendimento da tecnologia em relação à condição humana, mas também acerca do entendimento possível de se realizar sobre o obsoleto. Isto é, se aplicado aos produtos prático-económicos, a manipulação de objectos informada pela experiência da infância – o jogo – permite, por um lado, a invenção lúdica significativa sobre o mote da constituição de um novo discurso sobre a matéria, interrompendo o tempo do ritual (neste caso permitindo a exclusão do mito capitalista associado à progressão “natural” das mercadorias para a obsolescência), ao mesmo tempo que consegue conservar objectos e comportamentos – aparência – que já não existem, actualizando o seu potencial significativo no presente em conexão com o passado, reinventando e esclarecendo potencialmente o momento da sua invenção e, neste caso, abrindo a possibilidade para redescobrir o potencial de “afinidade electiva” entre a *Technik* e a humanidade. Assim, o jogo configura-se como um modo de relacionamento activo com o mundo que, aliado ao saber produzido pelo prazer e desprazer (*pathei mathos*, ou experiência no sentido tradicional), se circunscreve a um momento temporal definido e particular, com o qual a ligação ao cosmos se articula em proporção inversa, mas da qual não pode abdicar absolutamente.

Em quarto lugar, o brinquedo – o objecto cujo sentido original é expropriado pelo jogo, transformando-se e manipulando-se em qualquer outra coisa – permite, por um lado, a aquisição da experiência criativa num espaço-tempo particular, sem os riscos inerentes à experiência que se realiza sobre a natureza, mas tendo esta última como pano de fundo através do semblante ou forma tangível do objecto. Por outro lado, e de um ponto de vista fundamental para a temática da obsolescência, o brinquedo permite o jogo com objectos previamente descartados, conservando-os a si e às atitudes, ou comportamentos profanos relacionados com eles, que não existem mais por algum motivo, todavia de um modo particular.

²⁸⁸ Cf. Agamben, *Infância e História*, 84-85.

De acordo com Agamben, a essência do brinquedo com o qual se joga, que o distingue de outros objectos, é algo de singular que pode ser captado apenas na sua dimensão temporal, na oscilação entre algo que “pertenceu” e “agora não mais” à esfera sacra ou prático-económica. Isto é, o brinquedo, que resulta da apropriação e transformação de um objecto prévio, conserva e representa deste último, não o seu significado cultural, função, ou forma, mas, pelo contrário, a pura temporalidade e, logo, algo de sobremaneira histórico. Nas palavras do autor: “O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objectos [. . .]”²⁸⁹ que, através da distorção, fragmentação ou miniaturização do passado, transforma antigos significados em significantes e vice-versa, pela via de um jogo entre a sincronia e diacronia contidas no “ [. . .] puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’.”²⁹⁰ Logo, na perspectiva do autor, o jogo relaciona objectos (brinquedos) e comportamentos humanos, retirando destes o seu autêntico carácter histórico-temporal, o que significa que aquilo com que se brinca será com a temporalidade humana em si mesma, isto é, a história.²⁹¹

Assim, através da experiência como infância e do relacionamento com o mundo pela via do jogo, os objectos são extraídos da sua “distância diacrónica” – do contínuo dos acontecimentos – e da sua “sincrónica vizinhança” – do paralelismo que se pode encontrar entre comportamentos e culturas dispersas no tempo – e são posicionados na remota proximidade da história, no tempo do “agora”, ou no último dia da história, recuperando a possibilidade de fazer história, ou de proferir um discurso capaz de reconsiderar o passado a partir da perspectiva do presente. Em última análise, isto significa que o jogo, pela via da transformação em brinquedo de quaisquer objectos, incluindo objectos descartados e ultrapassados, permite a conservação desses objectos e comportamentos obsoletos de uma forma própria, que consegue actualizar o seu potencial conforme as condições particulares do momento e daquele que decide fazer dele brinquedo.²⁹²

Por último, o jogo permite agrupar três objectivos principais, que se associam à tarefa histórica de transformar o corpo social pela acção política benjaminiana, através dos objectos históricos transientes e da experiência individual e colectiva dos sujeitos históricos (oprimidos). O primeiro, que diz respeito à constituição

²⁸⁹ Ibid., 87.

²⁹⁰ Ibid., 87.

²⁹¹ Ibid., 88.

²⁹² cf. Ibid., 85-89.

interpretativa e enunciativa de uma experiência do mundo conseguida através da manipulação dos objectos transientes da história, transformando o sujeito histórico em produtor de um sentido. O segundo, que diz respeito à constituição e restabelecimento de um saber que se transmite ao colectivo por meio de uma autoridade, ou tradição (logo um saber provisório e nunca categórico). O último, que afirma que o jogo pode desenvolver-se em conformidade com a natureza essencial da *Technik*, uma vez que permite o possível desenvolvimento de novas formas de relacionamento adequado, ou “afinidade electiva”, entre a “nova natureza” e a humanidade como colectivo, no momento do “agora”.

Sintetizando, o jogo permite, através da prática e da experimentação (alheada de risco), desenvolver novas formas de recepção da tecnologia, o que vai de encontro ao objectivo político de Benjamin, tal como permite fundamentalmente transformar o tempo sincrónico (associado ao mito – estrutural) em diacrónico (evento particular), pela interrupção da linearidade aparente entre passado e presente, fragmentando-a em eventos particulares sem que para isto consiga eclipsar totalmente um resíduo sincrónico que dá alguma coerência ao sistema. Por exemplo, se considerarmos o brinquedo como um significante da absoluta diacronia, fica claro que quando termina o jogo, o brinquedo se transforma no seu oposto e apresenta-se como o resíduo sincrónico que o jogo não consegue eliminar, pois se a transformação da sincronia em diacronia fosse total, esta não deveria deixar rastros, ou seja, a miniatura ou fragmento transformado em brinquedo deveria identificar-se com o seu modelo.²⁹³ Portanto, concordamos com Agamben quando este defende que todo o evento histórico representa o resultado de um “jogo” entre a diacronia e sincronia, em que o resíduo diferencial entre eles intui uma relação significativa. Deste modo, toda a história será o resultado das relações entre significantes diacrónicos e sincrónicos, que o ritual e o jogo nas sociedades humanas produzem incessantemente, numa relação proporcionalmente inversa, nunca de modo totalitário ou absoluto.²⁹⁴

Concluindo, Benjamin insiste que os comportamentos associados à infância devem confrontar os produtos produzidos no passado, agora reduzidos à mera obsolescência pelos mecanismos do capitalismo, para permitir o seu redescobrimento significativo. Deste modo, o que a experiência e os modos de conhecimento associados aos estágios da infância permitem será “ [. . .] lembrar o novo uma vez

²⁹³ Cf. Ibid., 97.

²⁹⁴ Cf. Ibid., 89-93.

mais.”²⁹⁵ Noutras palavras, Benjamin defende a necessidade de uma forma de relacionamento, o jogo, que seja capaz de redescobrir nos objectos o potencial associado à sua concepção (estágio “demasiado cedo”), para aí reinvestir os objectos com significado simbólico, possibilitando a recuperação para a memória colectiva da sua significação utópica e mítica primordial, actualizada mediante as condições objectivas do presente e, por isso, sempre transitória. Assim, relativamente ao contexto contemporâneo a Benjamin, quando o olhar característico da infância, de fantasia, ingenuidade e criatividade, é sobreposto aos produtos de produção moderna, é reactivada a promessa original do industrialismo – posicionada no tempo “demasiado cedo” – pela realocação do entendimento da “nova natureza” em alinhamento como os seres humanos, contra as forças míticas do capitalismo.²⁹⁶

6.1. A experiência como infância, para a transformação do espectador em produtor de sentido: o exemplo da instalação *Onomatopoeia* (1985-86) de Stan Douglas

A partir das considerações anteriores, isto é, do jogo e da experiência entendida como infância, destacamos uma problemática possível de levantar através da instalação *Onomatopoeia* (1985-86)²⁹⁷ de Stan Douglas que evidencia o modo pelo qual o observador de uma obra pode contribuir e estabelecer o sentido de uma manifestação artística, através da mudança de paradigma do modo burguês de entendimento da arte (como contemplação, associada ao culto/ritual), para aquele defendido por Benjamin, como actividade e experiência (jogo como modo de experiência e actividade).

Onomatopoeia é uma instalação que consiste na projeção de slides, que mostram imagens de uma fábrica têxtil vazia, numa tela suspensa sobre uma antiga pianola vertical, que executa automaticamente algumas passagens do primeiro e segundo movimento da *Sonata N.32 em Dó Menor, Op. 111* de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Fundamentalmente, esta obra convoca uma insólita e deliberada relação de correspondência e similitude entre as passagens de Beethoven e o género musical

²⁹⁵ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 855.

²⁹⁶ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 275.

²⁹⁷ Ver Anexos, Imagem 18.

associado à origem do *jazz*, o *ragtime*. S. Douglas faz uso deste anacronismo, já que oitenta anos separam o surgimento do *ragtime* da composição de Beethoven, através da sugestão implícita de que as semelhanças entre eles dependem inteiramente do ouvinte contemporâneo, que convoca a sua memória do *ragtime* e a sobrepõe sobre a instalação e as passagens escolhidas de Beethoven.²⁹⁸

Deste modo, esta obra convoca a intersecção entre um aspecto diacrónico, associado à memória e experiência da instalação do indivíduo, que se sobrepõe à sugestão de um aspecto sincrónico, nomeadamente na possibilidade de já na obra de Beethoven podermos situar elementos genesíacos que apontariam para o desenvolvimento do *jazz*, que este, se os tivesse apreendido, decidiu, no entanto, não os prosseguir.²⁹⁹ Neste sentido, a implicação de um plano sincrónico, ou estrutural, que organiza a montagem das diferentes partes que organizam a instalação é sugerida pela implicação de um fenómeno perceptivo primordial que anuncia o desenvolvimento de uma nova forma (o *jazz*) – pela semelhança entre as passagens de Beethoven e o *ragtime* – localizadas no passado, o que sugere um gérmen, ou *Urphänomen*, do *ragtime* ou até do próprio *jazz*, num período onde este ainda não se teria, presumivelmente, afirmado cultural ou historicamente.

Assim, os *Urphänomenen* que encontramos nas passagens de Beethoven, tal como Benjamin os entenderia, sobrepõem-se sobre as imagens do presente, provocando uma extensão no sentido da instalação capaz de por sob escrutínio não só a própria história do surgimento do *ragtime*, mas também a do surgimento das pianolas ou até dos modos da produção industrial – já que o surgimento das fábricas têxteis mecanizadas são contemporâneas a Beethoven, o que pode implicar um *Urphänomen* também destes na sua obra³⁰⁰ –, abrindo, desse modo, um espaço interpretativo (imagem dialéctica) que se situa entre a inteligibilidade de um fenómeno do presente e o contraste com uma imagem do seu *Urphänomen* localizado no passado. Então, a atitude do jogo que esta obra convoca interrompe um plano sincrónico, que se poderia associar ao contínuo historicista, permitindo supor uma associação entre fenómenos que à partida presumiríamos separados, o que implica uma reconsideração acerca da origem destes fenómenos em particular e, em última análise, da própria concepção progressista da história.

²⁹⁸ Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 42.

²⁹⁹ Cf. *Ibid.*, 40.

³⁰⁰ Cf. *Ibid.*, 44.

Logo, *Onomatopoeia* pode ser analisada através da perspectiva da formação de uma imagem dialéctica ou montagem sustentada no elemento alegórico capaz de, através da experiência empírica do indivíduo que a observa, por um lado, pôr sobre escrutínio a origem e desenvolvimento da história, tal como, por outro, proceder à sua actualização por via de uma reconsideração ou redenção das suas formas obsoletas que, através de um “jogo” anacrónico, “desnaturaliza” a progressão histórica de determinadas manifestações culturais, tecnológicas e económicas – ainda que de um ponto de vista meramente transitório (acidental), restringido ao momento e circunstâncias da apresentação da obra.

Assim, a partir deste aspecto que destacámos na análise da obra, podemos compreender de que modo é que a experiência, entendida como infância e, portanto, transversal a toda a humanidade permite transformar todos os espectadores em produtores. Noutras palavras, este aspecto em concreto permite-nos admitir que todos os sujeitos históricos se podem afirmar como produtores de sentido, uma vez garantida que a recepção dos produtos que configuram a “nova natureza” (mesmo aqueles relegados à obsolescência) é entendida criativa e significativamente, de forma privilegiada através do jogo, na direcção da produção de um discurso sobre uma realidade, aliando a historicidade individual a uma perspectiva mais abrangente (resíduo diferencial entre o tempo sincrónico e diacrónico) que produz os contornos da própria história.

Concluindo, nesta perspectiva fica claro de que modo é que a interpretação de uma obra de arte que tente escapar a determinações metafísicas (ou uma falsa consciência, no sentido benjaminiano) será também uma produção de sentido, que se faz através da sua estrutura de referência própria (ou a relação estabelecida entre os diferentes signos), isto é, da experiência assente na sua tangibilidade objectiva – dispositivo técnico – e também através do contexto em que se insere ao longo do tempo – tradição. Perspectiva que vem também reiterar a necessidade da “reinvenção do *medium*” nas práticas artísticas contemporâneas, como defendido por Krauss, tal como relevar a particularidade especial da obsolescência para esse objectivo, como um estado significativo da matéria onde o mito associado ao capitalismo não está já presente, expondo a vacuidade do seu sentido e possibilitando novas leituras, possibilidades criativas e inventivas em sintonia com um estrutura de referência própria, aliada a um sentido mnemónico (tradição/história/convenção) e materialista (tangibilidade).

6.2. O colecionador como figura contígua ao jogador: o exemplo de *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers) (2002)* de Tacita Dean

A propósito da problemática do jogo como um modo particular de relacionamento com o mundo e os objectos que, através da distorção, fragmentação e miniaturização do passado pela transformação destes em brinquedo, promove um resgate particular da essência histórica contida nos objectos, destacamos o filme de treze minutos em formato de 16mm, *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers) (2002)*³⁰¹ de Tacita Dean.

Genericamente, este filme, cinematografado na cave em Burgplatz (Düsseldorf) usada por Broodthaers como estúdio e como parte da sétima instalação *Secion Cinéma* (1971-1972) do museu ficcional *Musée d'art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), recupera a inspiração associada aos primórdios do filme, construindo-se pela acumulação de vistas demoradas e sucessivas de um ambiente desorganizado e improficuo (diversidade de velhos objectos, antigo mobiliário, inscrições parietais, etc.), impossibilitando o desenvolvimento de narrativas ou de ficções sobre as imagens. Algo que poderíamos associar a uma dimensão alegórica que Owens encontra nas estratégias de acumulação nas práticas artísticas no período pós-guerra, definida por um princípio de amontoamento de fragmentos sem um sentido ou objectivo definido e, portanto, sem a possibilidade de construção narrativa, uma vez que a alegoria desta forma “ [. . .] acrescenta uma leitura paradigmática vertical de correspondências sobre uma cadeia de eventos horizontal ou sintagmática.”³⁰²

Dito isto, primeiramente, consideramos fundamental para o entendimento desta obra a constatação de que o filme mostra, não só vistas de um lugar lotado de uma grande disparidade de objectos e inscrições, mas simultânea e principalmente está empenhado em registar imagens ou rastros deixados por Broodthaers aquando da sua intervenção em *Séction Cinema*³⁰³, estabelecendo com esta última uma correlação

³⁰¹ Ver Anexos, Imagens 19 e 20.

³⁰² Owens, "The Allegorical Impulse," 1028.

³⁰³ Esta instalação consistiu na exposição e organização sistemática, num único local, de um conjunto heterogéneo e paródico de objectos banais e da projecção de seis filmes de Broodthaers, ambos acompanhados por uma numeração indicativa por inscrições pintadas sobre os objectos e sobre o próprio ecrã de projecção ("Fig."), gerando um sistema ilógico de classificação dos objectos e figuras projectadas de modo a impossibilitar alguma coerência para a distinção hierárquica entre eles. Isto é, o projecto de Broodthaers em *Séction Cinema*, não se

significativa. Neste sentido, podemos sugerir que a filmagem de T. Dean, neste filme, funciona como um repositório do descartado, ou do obsoleto, que resulta também de uma acumulação de traços de uma actividade prévia que, ainda que sem os objectos originais, tenta reanimar a sua presença a partir da perspectiva do olhar do presente.³⁰⁴

Para além disto, T. Dean identifica todas as inscrições a estêncil nas paredes deixadas por Broodthaers, incluindo a conhecida inscrição “Fig.” que este atribuiu a diversos objetos comuns e imagens, de modo a estabelecer um princípio de equivalência entre eles, convocando uma aproximação à problemática levantada por Broodthaers, nomeadamente acerca da ideia do coleccionador do século XIX, entendido por Benjamin como o “verdadeiro” coleccionador.

Passando a explicar, por um lado, servindo-nos do pensamento de Krauss, poderíamos explicar a atribuição numerada por *figuras* aos diversos objectos e formas projectadas em *Séction Cinema*, como a indicação da redução de todos os objectos a um sistema de pura equivalência, pelo princípio de mercantilização ou de valor de troca, de onde não há forma de escapar, nem através das pretensões da Arte Conceptual de garantia da autonomia das práticas artísticas do mercado³⁰⁵. Mas, por outro lado, e recuperando o mesmo princípio de equivalência (“Fig.”) que encontramos na obra *Ma Collection* (1971)³⁰⁶, Krauss também nos mostra que, através desta inventariação exaustiva baseada na atribuição de paridade entre diferentes objectos, Broodthaers recupera a ideia do antigo coleccionador do século XIX que acumula objectos, não com o intuito de os exhibir ou como o resultado de um impulso consumista mercantil, mas para os ordenar de forma a estabelecer relações de “proximidade” entre eles, através das correspondências possíveis de estabelecer entre os objectos e a recordação, ou memoração, particular do indivíduo que as colecciona e ordena.³⁰⁷ Então, T. Dean, através da ingressão no passado artístico de Broodthaers, recupera, por um lado, a ideia de coleccionismo como uma “forma de memória prática”³⁰⁸ que opera pela “manifestação de ‘proximidade’”³⁰⁹ entre os objectos e o

desenvolve simplesmente pela apresentação de um conjunto de filmes pré-existentes, pelo contrário está empenhado em indagar acerca de um princípio generativo, ou de um discurso sobre o método para o conhecimento, que desenvolve mais detalhadamente noutra instalação do seu museu ficcional, *Musée d'art Moderne, Département des Aigles, Section des figures* (1972). Cf. Jean-Christophe Royoux, Marina Warner and Germaine Greer. *Tacita Dean* (London: Phaidon, 2013), 71.

³⁰⁴ Cf. *Ibid.*, 71.

³⁰⁵ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 15.

³⁰⁶ Ver página 26 desta dissertação para uma análise mais detalhada desta obra.

³⁰⁷ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 15,38.

³⁰⁸ Benjamin et al., *The Arcades Project*, 883.

³⁰⁹ *Ibid.*, 883.

sujeito, em que cada novo objecto coleccionado vem modificar o significado do conjunto a que se acrescenta, mas onde todos os objectos, independentemente da sua origem e utilidade, têm valor significativo. Ainda, por outro lado, T. Dean também retira de Broodthaers um interesse na reanimação de tecnologias e técnicas obsoletas, em que o filme é um instrumento que converte um objecto desactivado e obsoleto do passado numa representação operante no presente.³¹⁰

Consequentemente e em segundo lugar, em *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)*, T. Dean parte do registo das condições do presente de um local cuja significância pareceria pertencer ao passado, fazendo uma concatenação de diferentes períodos temporais, por forma a falar-nos do presente através de um desvio alongado sobre o passado.³¹¹ Em concreto, a artista faz uso do obsoleto, redimindo-o significativamente pela activação do seu potencial no presente, através da redescoberta e revitalização de convenções, neste caso, assentes no contributo de Broodthaers para as práticas artísticas. Noutras palavras, a problematização da memória como repositório toma também a forma de uma homenagem que está empenhada em possibilitar a construção de uma tradição que, em vez de se afirmar como uma continuidade histórica via um ímpeto nostálgico, pelo contrário, insiste no (re)conhecimento da presença da herança de um espaço cultural ou memorial formado pela actividade artística de Broodthaers, como constituinte de uma parte do todo que nos é dado no presente.³¹² Deste modo, T. Dean lembra o contributo de Broodthaers, não como um facto histórico localizado e petrificado num passado que terá sido ultrapassado, mas antes como um presente perdurável pelo reconhecimento de um espaço cultural e artístico activo, com implicações potenciais para o entendimento e rearticulação do tempo do “agora”.

Logo, por um lado, o tipo de tradição que T. Dean tenta possibilitar, através da homenagem a Broodthaers, relaciona-se com a possibilidade de construção de um discurso sobre os fenómenos do passado informado pela experiência particular do observador no presente (a história particular de T. Dean, que justifica a escolha de interesse em Broodthaers), capaz de ser transmitida ao colectivo (observadores activos da obra) como um saber, mas não como assentimento num conhecimento categórico e petrificado. Pelo contrário, T. Dean insiste, de algum modo, na dinâmica

³¹⁰ Cf. Royoux et al., *Tacita Dean*, 62.

³¹¹ Cf. *Ibid.*, 78.

³¹² *Ibid.*, 79.

dialéctica que convoca uma memória do passado a partir de uma posição no presente, “ [. . .] escolhendo elementos alegóricos que terão o privilégio de engendrar as coordenadas do mundo que habitamos [. . .] articulando, representando e desenhando, o mais amplamente possível, um mapa para o desdobramento do nosso ‘hoje’ [. . .] estabelecendo pontos cardinais que alcançam diferentes profundidades da história.”³¹³ Por outro lado, e conseqüentemente, T. Dean escolhe recuperar a memória da *Séction Cinema* de Broodthaers, porque também essa obra funciona como um modelo para a refutação do entendimento de um *continuum* temporal pelo gesto associado ao coleccionismo ou de acumulação como integrante de uma dimensão alegórica, que está no cerne da actividade artística de T. Dean neste filme.³¹⁴

Tal como Benjamin entende o coleccionismo, T. Dean produz um filme a partir de uma posição de conhecimento de eventos passados, em que o olhar retrospectivo e o estatuto da memória actuam como uma estratégia para destruir a continuidade histórica, pela reconstrução de histórias, ou memórias colectivas, sugerindo uma relação criativa entre gerações e o seus desejos e investimentos artísticos e conceptuais.³¹⁵

Em terceiro lugar, à semelhança de outras obras de T. Dean³¹⁶, *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)* pode inserir-se na estratégia da artista em problematizar a qualidade da memória como um repositório, em que o filme, neste caso, funciona como um arquivo de imagens amontoadas de fragmentos descartados e obsoletos, que podem despontar de uma só vez esse condensado do passado, mediante uma atitude de curiosidade e de oportunidade no presente³¹⁷. Neste sentido, por um lado, a oportunidade estará associada a uma ordenação e acesso de um conjunto determinado de condições materiais e históricas que, por via da sua condição, será sempre imprevisível e, portanto, dependente da perspicácia do agente histórico para a compreender e accionar o seu potencial significativo. Por outro lado, o tipo de curiosidade que poderíamos atribuir ao tipo de manipulação que T. Dean faz do obsoleto é aquela que se associaria à do coleccionador, isto é, alguém empenhado em resgatar fragmentos do passado em declínio, ordenando-o em seguida mediante as

³¹³ Ibid., 95.

³¹⁴ Cf. Ibid., 79.

³¹⁵ Cf. Esther Leslie, “Telescoping the Microscopic Object: Walter Benjamin, the Collector,” in *De-, Dis-, Ex-*, no. 3 (Março 1999): 79.

³¹⁶ Atentar, por exemplo, ao filme *Girl Stowaway* (1994) ou ao livro de artista *Floh* (2001).

³¹⁷ Cf. Royoux et al., *Tacita Dean*, 71.

condições próprias do presente, jogando, pois, com a alternância entre o entendimento temporal sincrónico (estrutural) e a diacrónico (particular) associado aos objectos.

Por último, nesta obra fica claro de que modo o coleccionador surge como a figura contígua à do jogador, uma vez que T. Dean joga com vistas da cave usada por Broodthaers, transformando os objectos e as inscrições que lá encontra naquilo que definiríamos como um brinquedo, na perspectiva de Agamben. Isto é, através do filme, T. Dean brinca com a “fragmentaridade” que está contida sob a forma temporal nos objectos, ou nos conjuntos estruturais dos quais fazem parte³¹⁸, que escolhe acumular, rompendo com a conexão entre passado e presente – que se presumiria, se admitíssemos a pertença indubitável desses fragmentos a um conjunto estrutural ou sincrónico, como, por exemplo, o contributo exclusivamente localizado no passado de Broodthaers, ou a obsolescência irredimível dos objectos capturados pela câmara de filmar, num *continuum* historicista respectivamente, das práticas artísticas e de um progressivo desenvolvimento técnico e tecnológico. Pela sugestão da reanimação desses antigos fragmentos no presente, rumo à constituição de uma tradição que prossegue em articulação com a experiência particular (memória da artista – sentido diacrónico) dirigida ao colectivo (observadores activos, pela lembrança, articulação e reactivação de um momento passado através do filme), T. Dean faz uso do filme para transformar os antigos significados e significantes sincrónicos em diacrónicos, e vice-versa. Noutras palavras, T. Dean, pela transformação em brinquedo que opera nos objectos e fragmentos que escolhe filmar, consegue conservar a temporalidade contida nestes, do modo particular que nos falava Agamben, tornando tangível o resíduo temporal entre o “uma vez” e “agora não mais”.³¹⁹

Se admitirmos que este filme resulta, por um lado, pela “aproximação” de ímpeto colecionista entre os objectos e a feitura do momento presente e, por outro lado, da oposição entre o entendimento das tendências diacrónicas e sincrónicas que as sociedades humanas produzem incessantemente (oposição entre jogo e ritual), que se articula mediante o resgate e interesse em técnicas e formas obsoletas, rumo à constituição activa de uma experiência capaz de originar uma nova tradição a ser compartilhada, poderíamos em última análise afirmar que, em *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)*, T. Dean brinca, afinal, com a própria história.

³¹⁸ Cf. Agamben, *Infância e História*, 87.

³¹⁹ Cf. *Ibid.*, 87.

6.3. O apelo à experiência como infância e ao jogo, a partir de uma reflexão sobre o *medium* nas práticas artísticas: o exemplo de *Der Sandmann* (1995) de Stan Douglas

A instalação de filme, em *loop*, *Der Sandmann* (1995)³²⁰ de Stan Douglas, consiste na projecção dupla de metade de dois filmes num mesmo ecrã, projectados no formato de 16mm a preto e branco, que mostram duas rotações idênticas de cenário e movimento da câmara que perfaz um ângulo de 360° num plano contínuo, da esquerda para a direita. Cada uma dessas metades ocupam metade do ecrã, divididas por uma divisão central e vertical, em que ambas complementam a mesma imagem, mas em períodos temporais diferentes. Ambos os movimentos panorâmicos da câmara têm início num ponto inicial, o interior de um estúdio de filmagens passando para um abrigo de jardim (revelando ferramentas, escadas e equipamentos), deslocando-se para um jardim (mostrando vegetais, trilhos de pneus na lama, detritos de jardinagem, um homem ocupado com actividades banais à distância), seguindo depois para uma zona interior em que se consegue ver novamente o equipamento e estúdio de filmagem, regressando, por fim, ao ponto inicial – reiniciando depois outra rotação.

A estas duas rotações são sobrepostas a leitura, em *voiceover* ou voz-off, de uma troca de cartas adaptadas a partir do início do conto homónimo de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), *Der Sandmann* (1817), de três personagens (Nathanael – que surge lendo no ecrã; Lothar e Klara – fora do ecrã). Nathanael envia ao amigo Lothar e, por engano, à sua irmã Klara, uma carta relatando uma memória que o perturba. Estaria obcecado com a memória de uma figura estranha de um velho que teria visto num “jardim cívico” alemão, ou *Schrebergärten*³²¹, ao regressar a Potsdam depois de uma ausência prolongada, que lhe pareceu sinistra e perversa ainda que sem explicação. Receberá como resposta uma carta de cada uma das outras personagens,

³²⁰ Ver Anexos, Imagem 21.

³²¹ Estes jardins, inicialmente designados no século XIX por *Armerngärten* (jardins dos pobres), como lotes urbanos destinados ao cultivo de alimentos para providenciar alguma assistência social aos mais carenciados, posteriormente transformados pela burguesia em *Schrebergärten* como locais de lazer, teriam sido usados também na depressão e nos momentos de escassez provocada pela guerra para produzir alimentos. Já em 1989, depois da queda do Muro de Berlim, o estatuto histórico destes jardins altera-se radicalmente, passando de locais modestos e subsidiários para a produção de alimentos, para se tornarem objectos sujeitos à especulação imobiliária capitalista; Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 158.

que se complementam, onde relatam memórias traumáticas de infância que partilharam, relacionadas com a identificação da figura mítica do Homem da Areia a um jardineiro, Herr Coppelius, a partir da sua relação com acontecimentos nas suas vidas particulares (o assassinato do pai de Nathanael e Klara), que podem explicar a inquietação de Nathanael.³²²

No entanto, segundo o historiador de arte Pedro Lapa, o modo como a narração é articulada com a temporalidade ou o cenário da instalação remete para um confronto memorial sem solução por Nathanael, que será simbólico para uma remissão em permanência das várias referências relacionáveis (históricas ou técnicas) que atravessam a instalação que parecem emergir dos seus próprios tempos, sem que lhes possamos atribuir nenhuma progressão, ou resolução fixa.³²³ Ou seja, durante a primeira rotação do filme percebemos que, quando começa a leitura das cartas e a personagem de Nathanael surge pela primeira vez na metade direita do ecrã, o som se encontra dessincronizado da imagem da leitura – enquanto a figura de Nathanael se encontra no presente, os movimentos dos seus lábios estão adiantados à voz que se escuta no presente. Será necessário esperar pela passagem da imagem do personagem para a outra metade do ecrã (o passado, à esquerda) para que o som e imagem se sincronizem. Este efeito é momentaneamente complementado com a figura do homem à distância que supomos ser o Homem da Areia/Coppelius, que se desdobra nos dois espaços como “uma onnipresença ameaçadora da memória de Nathanael”³²⁴. Na segunda rotação as posições do presente e passado são trocadas e a personagem surge no passado a ler a sua carta, com a diferença que o sincronismo recuperado, é depois abandonado aquando da passagem da imagem sobre a fenda que divide o ecrã, ficando o movimento dos lábios adiantados à voz que permanece no passado “ [. . .] que assim se afirma como uma persistência.”³²⁵

Para além disto, segundo Pedro Lapa, a readaptação por S. Douglas do conto de E.T.A. Hoffmann no presente sugere que esta instalação procura posicionar-se em relação à actualização a que o entendimento deste conto está submetido e, assim, ao historial das suas interpretações, nomeadamente à interpretação que Sigmund Freud (1856-1939) fez do conto hoffmanniano no seu ensaio *Das Unheimliche* (1919), onde

³²² Cf. Pedro Lapa, “O ecrã estranho,” in *Der Sandmann: Stan Douglas* (Lisboa: Museu do Chiado, 2000), Catálogo de exposição, 9.

³²³ Cf. *Ibid.*, 12.

³²⁴ *Ibid.*, 10.

³²⁵ *Ibid.*, 12.

encontra uma abordagem da categoria do estranho capaz de desenvolver o seu sentido psicanalítico, como uma memória familiar que foi alienada no processo de repressão, cuja resposta é a ansiedade, por algo que deveria ter ficado oculto que agora é subitamente revelado, como um elemento ameaçador reprimido que retorna.³²⁶ Neste sentido, a adaptação deste conto por S. Douglas “ [. . .] põe em cena o estranho ao rescrevê-la a partir de Freud.”³²⁷

O interesse crítico de S. Douglas no familiar inquietante, ou no estranho, também é aparente na escolha do cenário construído em estúdio para a realização de *Der Sandmann*, baseado na história dos *Schrebergärten* e dos cruzamentos de diferentes interesses que atravessaram esse lugar, reprimidos por alguma ordem de razão ao longo da sua história.³²⁸ Para isso, o artista mostra um desses jardins ficcionado, mas projectado intermitentemente em tempos diferentes nas duas metades do ecrã, em que a relação entre as duas metades se altera a partir da posição associada ao passado e ao presente, que se realiza em relação ao movimento circular da câmara, o passado à esquerda e o presente à direita na primeira rotação, e vice-versa. Uma vez que as imagens do jardim que se mostra no passado são encenadas a partir da sugestão da aparência que teriam esses antigos “jardins cívicos” alemães na década de 1970, e que as imagens desse jardim no presente mostram uma sugestão desse mesmo jardim vinte e cinco anos depois, carregando marcas de uma cultura industrial (sugerida pelos andaimes, baldes, fichas eléctricas, etc.), podemos admitir que o cenário reconta aspectos da história social da Alemanha³²⁹ por remeter para as várias formas que esse país encontrou para responder às exigências da industrialização. Na primeira rotação da instalação, o jardim mostra-se como um lugar do passado, cujas particularidades são apagadas pela construção imobiliária propulsãoada, imagina-se, pela ideologia dos bens de consumo. Já na segunda rotação da instalação, a imagem mais antiga do jardim, subtrai a mais recente, ocupando o local do tempo presente, o que provoca uma quebra no hábito do observador, ou estranhamento, através do confronto com familiaridade do processo histórico que parece à partida estar a ser encenado – da apropriação capitalista como destino final da história. Deste modo, podemos supor que S. Douglas encena um paradigma alternativo da história, colocando “ [. . .] a

³²⁶ Cf. Ibid., 17-18.

³²⁷ Ibid., 17.

³²⁸ Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 157.

³²⁹ Cf. Ibid., 156.

idiossincrasia das referências cruzadas contra a ‘precisão alvo’ do cronológico e do ‘testemunho material’.”³³⁰

A distinção entre os dois tempos estabelece-se em relação à divisão central do ecrã, que se assume assim como um efeito que permeia ambos os tempos, onde o antigo ressoa no mais recente e vice-versa.³³¹ A fenda do ecrã produz um filme que está em contínua redefinição, em que cada cenário ocupa, à vez, uma ruína percussora do outro, provocando uma confrontação com dois movimentos idênticos de câmara, em que a relação entre os dois espaços se estabelece, não mediante um progressão familiar do passado para o futuro, mas antes através das reconfigurações provocadas pela repetição (*loop*), em que “[. . .] o passado e o presente parecem querer alcançar-se um ao outro.”³³² Portanto, a posição de cada um destes jardins, em conjunto com o movimento da câmara e a divisão do ecrã, produzem um efeito em que uma versão do passado é varrida pela mais recente e vice-versa, segundo S. Douglas, de modo “irresoluto e infinitamente”³³³.

Em suma: “A fenda que divide o ecrã [. . .] torna-se o mecanismo que compele à repetição dos dois tempos e suscita a estranheza [. . .]”³³⁴, não só pela conciliação de imagens à partida irreconciliáveis que constantemente nos lembram do nosso “anseio por uniformidade”³³⁵ e que, por isso, quebram o hábito de uma suposição daquilo que constitui um filme, mas também pela duplicação da imagem que promove uma familiaridade entre as diversas e distintas referências que a instalação convoca, estranhamente aglomeradas através do movimento.³³⁶

Num segundo momento, ainda que esta instalação viva de um vasto cruzamento de diversas referências históricas e planos narrativos, através da categoria do estranho ou pela introdução de efeitos que quebram o hábito do observador, também pode ser entendida como uma obra que apela constantemente ao observador que a experiencie como infância, através do método de relacionamento com os objectos do jogo. Noutras palavras, a montagem dos diversos fragmentos que compõe esta instalação, opera de modo a revelar um entendimento dicotómico do tempo, a confrontar o papel da memória no desenvolvimento da história ou, ainda, para

³³⁰ Cf. Ibid., 180.

³³¹ Cf. Ibid., 12.

³³² Ibid., 39.

³³³ Cf. Carol J. Clover, “Focus,” in Watson et al., *Stan Douglas*, 74.

³³⁴ Lapa, “O ecrã estranho,” 19.

³³⁵ Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 156.

³³⁶ Cf. Lapa, “O ecrã estranho,” 12.

questionar a capacidade de articulação da subjectividade de acordo com as condições políticas e económicas da contemporaneidade, mediante a formação de um discurso/interpretação sobre a instalação. Assim, os diversos fragmentos que compõe esta instalação, “não certificam nada precisamente, pelo contrário libertam a interpretação e, portanto, produzem uma recombinação narrativa que permite – se não exige – novas e contraditórias variedades de leituras e conclusões [. . .].”³³⁷

Passando a explicar, podemos sugerir que a inclusão e visualização do equipamento e estúdio de filmagem nesta instalação, tal como a presença da divisão vertical do ecrã acabam por assinalar respetivamente, uma ruptura para com um determinado entendimento, a ilusão espaço-temporal que podemos atribuir aos mecanismos do cinema clássico, tal como sugere um tipo de entendimento da temporalidade e os efeitos dessa temporalidade na história, que associamos à oposição entre os tipos de significantes sincrónicos (tempo estrutural) e diacrónicos (tempo particular).

Por um lado, a possibilidade de visualização do equipamento de filmagem e do estúdio, rompe com a ilusão de transparência e imaterialidade que podemos identificar resultante da tendência progressiva de ocultação dos dispositivos técnicos necessários para a captura da imagem e som do filme (e, mais tarde, do cinema clássico de Hollywood)³³⁸. A aparente calma e passividade transmitida pela baixa velocidade de progressão da câmara e do conteúdo narrativo é subitamente interrompida pela lembrança de que estamos na presença de um filme, realizado e manipulado por alguém, com auxílio de mecanismos de captura audiovisuais tangíveis e que, por isso, a sua materialidade exerce constrangimentos para a totalidade da instalação. Também, neste sentido, a oscilação entre o assincronismo e o sincronismo temporal entre o som da leitura das cartas e a imagem, provocado pelo varrimento e sobreposição das metades do ecrã, acabam com a ilusão de alguma coerência e plenitude associada ao cinema clássico de Hollywood, que se esforça por esconder, pela sobreposição da narrativa e da fantasia, os cortes temporais e espaciais necessários para que uma personagem progrida na diegese.³³⁹ Nas palavras da professora Carol Clover (n.1940): “Por colocar o ‘corte’ filmico em frente e no centro, o filme faz-nos ver o tipo de perdas inerentes no cinema, apesar das suas

³³⁷ Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 13.

³³⁸ Cf. Kaduri, *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, 407.

³³⁹ Cf. Clover, “Focus,” 77.

negações formais.”³⁴⁰ Deste modo, S. Douglas sublinha a circularidade do mecanismo repetitivo do cinema, que é disfarçado através da ilusão da progressão da história, formando através de *loops* e narrativas recombinantes uma experiência audiovisual ilimitada.³⁴¹ Assim, o espectador não só é confrontado com a materialidade dos mecanismos de captura audiovisuais, como também é obrigado a empenhar-se activamente na resolução da sobreposição entre a projecção das duas metades dos filmes para lhe atribuir alguma coerência e, a partir da sua memória e hábito do cinema clássico, é igualmente tentado a negligenciar as suturas que quebram a implementação total da fantasia da narrativa, apenas para ver esse esforço frustrado ininterruptamente.

Por outro lado, podemos sugerir que os movimentos panorâmicos sobrepostos da câmara nos dois cenários, aliados à sutura central do ecrã, fazem com que os objectos do campo visual existam para o observador a partir desse ponto de divisão. Pela sutura no ecrã, que parece incessantemente devorar os objectos contidos no cenário à medida que passa sobre eles, S. Douglas convoca significantes sincrónicos, cujo significado se define pela relação expectável da passagem do tempo, sob o mote da progressão, ou do *continuum* dos acontecimentos. Dito de outro modo, na primeira rotação da instalação, através das diferenças entre os dois cenários, o espectador é confrontado com o resíduo “do mito”, ou familiaridade estrutural, que sustenta a linearidade entre o passado e o presente, que se traduz mais claramente no processo de destruição e extinção do *Sharbergärten*.

Contudo, do mesmo modo que a sutura que divide o ecrã da instalação faz desaparecer os objectos, também os regurgita, ainda que transformados, contrariando e alternando a progressão “natural” do fluxo do tempo, uma vez que a ordem de sucessão estabelecida pelos movimentos da câmara também oscila entre um passado que sucede o presente (na segunda rotação). Será a partir desta inversão que podemos encontrar a representação de significantes diacrónicos, que se associam ao jogo, em que diversos fragmentos podem ser reordenados pelo observador, em prol de uma nova e estranha interpretação, distinta do “mito” associado à temporalidade estrutural, ou sincrónica.

Portanto, S. Douglas convoca uma temporalidade dupla que se divide entre um aspecto estrutural ou sincrónico e que se sobrepõe e deixa sobrepor por outro tipo

³⁴⁰ Ibid., 77.

³⁴¹ Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 155.

de temporalidade particular ou diacrónica, através da referência a momentos do passado – a história das técnicas modernas de representação em conjunto com a história das relações sociais – em que as coisas poderiam ter-se desenvolvido em diversos sentidos. Assim, *Der Sandmann*, releva momentos onde a actividade do observador se revela fundamental para a inscrição de uma interpretação lembrando, ao mesmo tempo, através do método de rememoração e actualização, que o passado, tal como o presente, não é estanque, insistindo na livre capacidade de alteração daquilo que anteriormente foi ordenado. Em ambos os casos anteriores, o espectador é então obrigado a conjugar elementos dicotómicos da instalação de natureza diversa, demonstrando-nos, neste caso, que esse movimento ou jogo de conjugação de “inconjugáveis” é aquilo que também dará sentido à instalação. Noutras palavras, a experiência da instalação, que conjuga diferentes efeitos transformativos da história sobre a matéria e diferentes temporalidades, releva que, tal como Agamben o entenderia³⁴², os eventos históricos representam o resultado de uma mediação e relação entre a sincronia – tempo estrutural – e a diacronia – tempo particular – em que o resíduo diferencial entre eles intui uma relação significativa – a própria história. Deste modo, *Der Sandmann* lembra que toda a história será o resultado das relações entre significantes diacrónicos e sincrónicos que o ritual/mito e o jogo nas sociedades humanas produzem incessantemente, numa relação proporcionalmente inversa e nunca de modo absoluto, vivendo a instalação dessa relação contínua – que se mostra pelo efeito de *loop* – permitindo inscrições de diversos significados que nunca se revelam estanques ou definitivos, que se consubstanciam através da produção de um discurso sobre a materialidade da instalação em conjunto com as diferentes narrativas históricas que rememora e convoca.

Num outro plano interpretativo, pelo retorno a momentos do passado de um *medium* – o filme – tal como o reenquadramento crítico de dispositivos e modos de representação obsoletos em *Der Sandmann*, podemos integrar esta instalação como pertencente ao sintoma da valorização de dispositivos obsoletos do filme como arquivo da experiência histórica, realizada mediante uma exploração da categoria psicológica do estranho, mas não exclusivamente através do seu sentido patológico.

Se nos abstrairmos da característica patológica associada ao estranho freudiano, podemos sugerir uma análise que introduz um outro plano narrativo sobre a

³⁴² Cf. Agamben, *Infância e História*, 89-93.

instalação, baseado na aproximação àquilo que Agamben descreveria como uma resposta possível à supressão da experiência tradicional (ou como infância) na contemporaneidade. Concretamente, se seguirmos o argumento de Agamben, de que a introdução do conceito de inconsciência desde o século XIX, com expoente máximo no pensamento freudiano, é um sintoma de um mal-estar gerado pela alteração moderna do entendimento do conceito de experiência – isto é, de uma experiência que se funda no sujeito cartesiano³⁴³ – podemos sugerir que o uso dos elementos que causam estranheza em *Der Sandmann*, operam de modo a abrir uma brecha para o modo de experiência do mundo como infância, uma vez interrompida a linearidade expectável dos diversos sistemas apresentados aparentemente categóricos e “naturalmente” determinados. A quebra do hábito do observador e a estranheza provocada por ela vêm deste modo introduz uma tónica na imprevisibilidade dos fenómenos e, portanto, apelar a um modo de conhecimento empírico acessível apenas por meio de *pathei mathos* e, por isto, instável e singular (dependente da memória do próprio observador).

Para além disto, encontramos uma ficção em *Der Sandmann*, em que o estranho, numa dimensão não nosológica, passa a significar uma latência (ou potencial) que se inscreve sobre as imagens do ineficiente ou obsoleto.³⁴⁴ Especificamente, S. Douglas lembra o potencial de um conjunto de possibilidades que a convenção de um *medium* veio recalcar, que se recupera pelo retorno a momentos primordiais do *medium* do filme, articulados segundo as condições do presente. A escolha para o local de realização desta instalação é disto mesmo demonstrativa, uma vez que S. Douglas escolhe para desenvolver este projecto os antigos estúdios em Babelsberg, nos arredores de Potsdam, que estariam na iminência de serem demolidos³⁴⁵ – conhecidos como um dos mais importantes centros de produção cinematográfica alemã (estúdios UFA) na década de 20 do século XX³⁴⁶ – cuja presença no cenário reporta aos primórdios do cinema como um contexto histórico específico.³⁴⁷ Também, ainda neste sentido, como previamente discutido, *Der Sandmann* parece estabelecer a possibilidade de investigação histórica dos “jardins

³⁴³ Cf. Ibid., 51.

³⁴⁴ Cf. Lapa, “O ecrã estranho,” 41.

³⁴⁵ A demolição de alguns destes estúdios, depois da queda do muro de Berlim, da desintegração da União Soviética e o colapso do Comunismo na Europa de Leste, estaria integrada no plano de reconstrução da República Democrática Alemã, pela República Federal Alemã. Cf. Watson et al., *Stan Douglas*, 32.

³⁴⁶ Cf. Lapa, “O ecrã estranho,” 4.

³⁴⁷ Cf. Ibid., 29.

cívicos”, ou *Schrebergärten*, na Alemanha que estariam também na iminência de desaparecer, devido às transformações do uso de propriedade local e das pressões impostas pelo mercado imobiliário no contexto alemão pós Guerra Fria. Mas, principalmente, S. Douglas recupera e reproduz técnicas que podemos associar à história dos primórdios do filme e, portanto, por via da sua obsolescência, correriam o risco de caírem no esquecimento – por exemplo, a ideia de ecrã dividido que podemos associar à técnica empregada no filme mudo de Henrik Galeen (1881-1949), *O Estudante de Praga* (1926), a memória do *Autorenfilm* (filme de arte), ou ainda a tipologia psicologista e introspectiva dos *Kammerspiel*, dos anos 20 do cinema alemão.³⁴⁸

Assim, S. Douglas desenvolve uma ficção sobre o *medium* do filme, recuperando um historial das suas suposições ao longo da modernidade, de modo a exercitar uma reflexão acerca do próprio *medium* do filme e da alteração das suas convenções através do tempo.³⁴⁹ Noutras palavras, S. Douglas confronta o presente com a memória que ameaça desaparecer dos primórdios do cinema depois dos processos de homogeneização do cinema clássico de Hollywood³⁵⁰, abrindo a possibilidade de reconsiderar o passado a partir do potencial latente que cada imagem desse passado promete, de modo dialéctico (tal como Benjamin o determinaria), rompendo com a linearidade histórica que o curso temporal convencionou através de uma ideologia dominante.³⁵¹ Pela decisão de mostrar lugares familiares e pelo retorno a um momento primordial do *medium*, atravessados no presente pela decadência e obsolescência, S. Douglas permite que o observador tome contacto com eles de forma a ponderar como esses lugares e técnicas estão assombrados por interesses e fantasias do passado histórico³⁵² que foram censuradas respectivamente, quer por um entendimento dominante do curso da história, quer por um “ [. . .] mecanismo [. . .] que tem por função constituir uma identidade (um *medium* artístico) através de uma auto-reflexão, que é a consciência modernista.”³⁵³

Portanto, S. Douglas parece assentir numa série de retornos do passado, de modo a suscitar diferentes interpretações desse mesmo passado à luz do tempo do “agora”, que se consubstancia através da produção de um discurso sobre a matéria

³⁴⁸ Cf. Ibid., 29-33.

³⁴⁹ Cf. Ibid., 39-43.

³⁵⁰ Cf. Ibid., 35.

³⁵¹ Cf. Ibid., 39.

³⁵² Cf. Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 157.

³⁵³ Cf. Lapa, “O ecrã estranho,” 41.

através do modo de experiência como infância – a interpretação individual que cada observador faz sobre a instalação com recurso à sua memória – e do jogo, empenhado numa ordenação criativa, não linear ou não casuística entre as referências fragmentárias do passado convocadas pela instalação. Esta ordenação criativa sobreposta sobre o passado histórico das pressuposições modernistas para o entendimento do *medium* – a pretensa autonomia e convencionalidade que o reduz à especificidade da sua materialidade – por inerência, configura uma actividade crítica que o artista inscreve sobre o “suporte técnico”, propondo desvios e diferenças dessas mesmas pressuposições, que vai encontrar no momento em que uma dimensão utópica se revela mais activa – nos primórdios do seu aparecimento (no momento “demasiado cedo” benjaminiano).³⁵⁴

Sintetizando, através da encenação de um *Schrebergärten* imaginário, em tempos distintos, e do apelo a uma experiência do estranho, S. Douglas não se limita a retratar um evento histórico em particular, pelo contrário, encena o cruzamento e sobreposição de imagens de espaços socialmente definidos, de técnicas e tecnologias obsoletas, que operam como repositórios da memória, conseguindo inscrever sobre a instalação múltiplas narrativas, próprias da complexidade inerente ao desenvolvimento dos processos históricos, sugerindo ao mesmo tempo a possibilidade de liberdade daquilo que terá sido previamente ordenado, por via da sua rememoração e actualização significativa no presente. Isto é, “o artista reúne relações interligadas e lança as suas recombinações ao longo da fragilidade das construções modernas de progresso: onde a combinação incessante e recorrente entre as fantasias de onipotência e a auto-experiência nefasta, culpa e repressão, surgem e entram em declínio engendrando aparições sobre aparições.”³⁵⁵

Concluindo, em primeiro lugar, tal como as outras obras analisadas nesta dissertação, esta instalação é um exemplo de uma prática artística que faz uso de um reposicionamento significativo de técnicas ou tecnologias obsoletas, de modo a destabilizar sistemas de valores que assertam numa concepção de uma sociedade unificada, ou numa ideia que poderíamos resumir como a da existência de um contínuo historicista que entende o progresso como uma via de sentido único. Assim, *Der Sandmann* é um exemplo ímpar da utilização disruptiva de sistemas de representação, conseguida pela introdução de elementos que provocam estranheza

³⁵⁴ Cf. Ibid., 42-43.

³⁵⁵ Württembergischer Kunstverein, *Stan Douglas: Past Imperfect*, 10.

nesses mesmos sistemas, cuja resolução é indeterminada, uma vez que o *loop*, ou a circularidade patente na obra “ [. . .] recusa qualquer progressão tendente à resolução que pressuporia a sua homogeneização fixa.”³⁵⁶

Em segundo lugar, o jogo provocado pelas referências históricas e a confluência das diversas narrativas que se extrapolam da experiência desta instalação, atribuem uma responsabilidade em contínuo ao observador, estimulada pelos efeitos de estranhamento e ansiedade, para que interprete e descubra a cada momento novas formas de relacionamento com a obra – um modo de conhecimento via a experimentação e actividade, como proposta por Benjamin e possibilitada pela “forma-jogo”, que as práticas artísticas podem adoptar. Assim, *Der Sandmann* apela à conjugação entre o modo de experiência tradicional (por *pathei mathos*) e um relacionamento activo com a instalação via jogo, que prossegue através da relembração e ordenação criativa de momentos do passado histórico, resultantes da articulação entre significantes e significados de uma temporalidade sincrónica (estrutural) e temporalidade diacrónica (particular). Neste sentido, a variabilidade e transmutabilidade entre os significantes e significados estruturais ou particulares nesta instalação revelam por analogia a complexidade e variabilidade da condução de diferentes processos históricos, ao mesmo tempo que conseguem, no presente, mostrar um modo de os reconsiderar pela recuperação de oportunidades “perdidas” no passado desses mesmos processos.

Por último, *Der Sandmann* explora o potencial do filme ou do “suporte técnico” que utiliza, tendo em conta não só os constrangimentos físicos que esse suporte infere, mas extrapolando de modo diferencial a partir das convenções que se associam a ele – que foram abandonadas pela conjura sucessiva de narrativas e convenções ao longo da história do modernismo – sucessivas actualizações que põem em causa a unidade do presente, em que “ [. . .] a historialidade do *medium*, com a respectiva flutuação ideológica, revela sempre algo que escapa à sua presença específica, que lhe é irredutível, e que o faz diferir”³⁵⁷. Noutras palavras, a instalação vive do cruzamento constante com as condições do presente, explorando no momento “demasiado tarde” benjaminiano (a apropriação capitalista dos objectos e referências que convoca) o potencial inscrito no momento “demasiado cedo” de tecnologias e técnicas obsoletas de representação, redescobertas por meio de uma actualização

³⁵⁶ Lapa, “O ecrã estranho”, 12.

³⁵⁷ Lapa, “O ecrã estranho,” 43.

significativa que se realiza com recurso à actualização e rememoração criativa (auto-diferencial) de um “suporte técnico” na concepção de Krauss – que alia a força da materialidade do suporte fílmico ao conjunto de convenções que sobre ele se dispuseram ao longo da modernidade.

7. O Interesse do Panorama Intelectual de Benjamin para as Práticas Artísticas Contemporâneas

Recuperando a opinião de Benjamin Buchloh, estamos convictos que os ditames cada vez mais hegemónicos do capitalismo tardio e do imperialismo empresarial levantam problemas importantes à produção artística que, mesmo que se mova num território sociopolítico que ainda não se tornou totalitário, necessita de repensar a actividade cultural num campo onde as contradições e conflitos parecem cada vez mais diluídos pelo desaparecimento da antinomia “tradicional” entre os artistas, ou os intelectuais, e a produção capitalista.³⁵⁸ Neste sentido, por um lado, considerámos fundamental compreender nos últimos capítulos de que modo se realiza a homogenia e equivalência entre as obras de arte, como resultado da constituição de um campo económico de direito próprio dedicado à transacção e especulação da arte e, por outro lado, também tentámos identificar os desafios impostos às práticas artísticas pelas aceleradas transformações tecnológicas.

Assim, como dito anteriormente e explorado por Krauss, o interesse no estudo de técnicas, tecnologias ou formas tornadas obsoletas recuperadas pelas práticas artísticas insere-se na lógica de uma tentativa de destacamento da arte da esfera do mercantilizado, pela recuperação crítica do subproduto (obsoleto) resultante do acelerado desenvolvimento tecnológico, num contexto em que predomina a atenção institucional aos “novos *mediums*” na arte contemporânea – que resultam, por exemplo, num privilégio cada vez mais acentuado dos modos de reprodução digitais. Isto é, seguindo a perspectiva de Benjamin, considerámos que a matéria obsoleta, enquanto visualidade material do quebrado ou ineficiente, pode transfigurar-se em imagens dialécticas que, lidas através de um índice histórico, potenciam leituras alternativas da origem desses objectos e do seu significado no presente, por meio de manipulações particulares (procedimento alegórico, jogo, dialéctica e redenção), de modo a recuperar o desejado conflito e contradições necessários para o posicionamento e actividade crítica das práticas artísticas face à realidade social e política do nosso tempo.

³⁵⁸ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 777.

Neste sentido, em primeiro lugar, ainda que os ensaios de Benjamin possam constituir os textos centrais que deram origem à metodologia da história social da arte, cujos dilemas são já bastante conhecidos – nomeadamente quanto à ideia de salvaguarda da autonomia da arte do mercantilizado pela substituição do valor de culto pelo valor de exposição, que tanto a livra como a condena a uma posterior e absoluta reificação no mercado de luxo burguês³⁵⁹ – o seu pensamento, cujo eixo central se articula pela tentativa de actualização/redenção da história dos oprimidos, por oposição a uma perspectiva historicista linear do seu curso – história dos vencedores – é ainda pertinente. Isto justifica-se porque Benjamin, ao não confiar no cumprimento do comunismo como o projecto teleológico da história³⁶⁰, insiste na importância das lutas particulares, nas experiências fugidias das imagens do presente que prometem uma realidade ainda não realizada, que só se realizará por meio da consciencialização de uma promessa utópica por realizar, mas ainda assim verdadeira – tangível³⁶¹. Noutras palavras, a heterodoxia benjaminiana em relação ao entendimento que faz do marxismo, em confluência com uma inspiração teológica da *Kaballah*, transforma a génese da sua proposta teórica em algo mais que simplesmente esperar a alteração da natureza humana através da implementação de uma estratégia de mudança ancorada numa utopia, entendida como a antecipação de um futuro que inevitavelmente virá. Logo, no pensamento de Benjamin, a intersecção entre o domínio artístico e o político, ou uma função crítica da arte comprometida com a implementação de um projecto de emancipação político, que cancelou o advento da modernidade (neste caso, o Marxismo), nunca é considerado como transitivo, ou inerente, de um domínio ao outro.

Segundo Buck-Morss, mesmo que os momentos que Benjamin espera recuperar ou reactivar do passado, capazes de trazer à luz os processos retrógrados ou progressivos como resultado das relações sociais promovidas pelo capitalismo, se realizem pela intersecção entre a arte e a tecnologia e que este admita que do confronto entre estes se podem produzir momentos em que a história é produzida, isto não significa que nesses momentos a “história” é automaticamente resolvida. O

³⁵⁹ A este propósito consultar, Benjamin H. D. Buchloh “The social history of art: models and concepts,” in Foster et al., *Art Since 1900*, 22-31.

³⁶⁰ Benjamin terá inclusive descrito o sistema político Comunista como um “mal menor”, em comparação com tudo o resto que se lhe oporia (Capitalismo, Nacional Socialismo, Fascismo), ressaltando que este deveria ser empregado na sua forma prática e frutífera, e não na sua forma dogmática, não-prática e estéril. Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 124.

³⁶¹ Benjamin afirma que a utopia é verdadeira, porque se mostra tangível em momentos particulares, mas isto não implica que é inevitável ou que estará teleologicamente determinada a efectivar-se.

entendimento de Benjamin seria que a tecnologia imporia desafios à arte, tal como as forças produtivas estariam em contradição com as relações de produção, mas estes dois pressupostos não implicam que eles possam ser sobrepostos em harmonia, de modo em que os termos do primeiro se alinhassem inequivocamente nos lados do progresso, ou da reacção do segundo³⁶². Também na interpretação de Leslie, segundo Benjamin as revoluções na *Technik* precedem tanto o conteúdo como a forma de uma obra de arte, e serão nessas revoluções (que surgem em momentos fracturantes do desenvolvimento artístico) que as tendências políticas que habitam cada obra de arte podem ser reveladas e compreendidas³⁶³. Ou seja, a relação entre a arte e a tecnologia que Benjamin apresenta em *Passagen-Werk*, para além de sugerir os alicerces para uma estética materialista e sociologia da arte, também identificam uma transformação estrutural na relação da consciência (fantasia) com a realidade (forças produtivas), que tem uma significância teórica geral e que, por isto, é capaz de informar qualquer tipo de prática cultural crítica. Por exemplo, segundo Benjamin, a fotografia consegue estabelecer uma conexão entre o momento da captura no celuloide e o momento de visualização dessa imagem, uma vez que a base da sua mecânica analógica captura um momento no tempo que é transportado para o futuro de modo indexativo e icónico. Isto é, o conhecimento do sujeito do presente é sobreposto sobre fragmentos do passado, trazendo à luz o seu significado político oculto, mas isso não significa que Benjamin avalie a qualidade de uma actividade artística ou cultural com base na origem de classe do seu autor ou do seu conteúdo revolucionário.³⁶⁴

Em segundo lugar, e passando a explicar, quando nos referimos a um projecto de emancipação, pensamos nele como descrito por Thierry de Duve. Segundo Duve, enquanto a filosofia de progresso esteve ligada aos movimentos artísticos de vanguarda europeus isto significou, por um lado, que a arte deveria acompanhar, ou até antecipar, os diferentemente formulados projectos de emancipação a que a modernidade deu origem e, por outro lado, que a arte adquiriria a sua ambição utópica através de uma função crítica que ligava organicamente o domínio do estético (artístico) ao ético (político).³⁶⁵ Deste modo, a vanguarda artística terá adoptado como função crítica o garante de um projecto de emancipação alinhado com a história, ancorado no campo político e em solidariedade com a revolução, isto é, em que várias

³⁶² Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 125,143.

³⁶³ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 46.

³⁶⁴ Cf. *Ibid.*, 16.

³⁶⁵ Cf. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), 428.

práticas artísticas (de índole materialista, idealista, utópica ou pragmática) uniram o seu destino a aspirações de uma revolução material, cultural ou espiritual. Em suma, o fenómeno e definição das vanguardas artísticas assentaria num significado ideológico essencial que estabeleceria um vínculo transitivo entre a ética e a estética.³⁶⁶

Partindo deste pressuposto, e ainda que Benjamin recomende algum modo de fazer arte que possibilite uma acção política pelo meio de uma acção pedagógica, em nenhum momento este implica que o sucesso das suas prescrições no campo artístico, por inerência, configura o sucesso das suas ambições no campo político. Noutras palavras, o conhecimento histórico surge aos sujeitos (oprimidos) em momentos em que a acção de memórias involuntárias é convocada e que podem provar a destruição de um *continuum* historicista, pela consciencialização de uma iluminação profana no “tempo do agora” (imagens dialécticas), que não estabelecem de modo algum uma relação com a melancolia, a estagnação, a repetição ou a contemplação³⁶⁷, mas tal não é indicativo de um desenrolar favorável e definitivo para a transição de uma sociedade sem classes através de uma relação com o real via experiência e actividade (revolucionária)³⁶⁸.

Benjamin entende que a invenção de utopias surge sempre como uma recorrência histórica que, no seu tempo, aparecem sob a forma de fantasias acerca do desenvolvimento da tecnologia conforme as necessidades humanas³⁶⁹. Neste sentido, por um lado, Benjamin considera que a utopia pode ser recuperada (redimida) e transmitida ao colectivo através de formas de arte (em conexão com a *Technik* ou “nova natureza”) através do jogo (“forma-jogo”) que, de modo didáctico, alegórico e dialéctico mostram ao observador que a emancipação da humanidade irá ocorrer apenas quando a constituição da humanidade tenha acomodado as novas forças produtivas abertas pela *Technik*. Contudo, por outro lado, Benjamin não deixa de assinalar que mesmo obras de arte desenvolvidas e marcadas por todos os indicadores da “natureza técnica” – jogo ou experimentação – não deixam de estar informadas pelos indicadores na “natureza orgânica” – cultismo, mágica e aparência. Logo, para Benjamin, mesmo as obras de arte em conformidade com a “forma-jogo”

³⁶⁶ Cf. Ibid., 431.

³⁶⁷ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 198.

³⁶⁸ Benjamin terá inclusive confirmado a separação entre o histórico (político) e o ético (messiânico), na passagem: “Nada de histórico pode relacionar-se, a partir do seu próprio fundamento, a qualquer coisa messiânica.” Walter Benjamin, “The Life of Students,” in *Selected Writings*, vol.I, 1913-1926 (Cambridge, London: The Belknap Press of the University of Harvard Press, 1996): 43 *apud* Löwy, *Fire Alarm*, 8.

³⁶⁹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 157.

possibilitada pela *Technik* não são um garante de que a revolução comunista se vá realizar.³⁷⁰

Por último, e segundo Löwy, mesmo que o pensamento de Benjamin esteja integrado numa deslegitimação das grandes narrativas da modernidade do Ocidente, numa desconstrução do discurso do progresso ou num apelo para a descontinuidade histórica, não pode ser associado nem a um “pós-modernismo” *avant la lettre*, nem mesmo a um projecto de emancipação modernista, nos termos que Duve o descreve. Pelo contrário, Benjamin colhe inspiração de fontes marxistas e messiânicas, usando a nostalgia pelo passado como um método revolucionário de crítica do presente³⁷¹, onde as imagens utópicas (messiânicas ou revolucionárias) são o elemento transversal que, por uma relação de analogia e reflexão, podem oferecer a possibilidade de modificação das condições de existência no campo social ou político.

Assim, consideramos importante salvaguardar uma análise fundada no escopo utópico benjaminiano que assinala o desejo de redenção, não como um sentimento de nostalgia para com o passado ou o antigo, mas antes como um desejo de redenção do desejo por utopia que a humanidade deu expressão persistentemente, uma vez que, de um modo particular, é o elemento que consideramos mais profícuo para o desenvolvimento de um entendimento teórico da actividade crítica de algumas práticas artísticas contemporâneas para com o campo sociopolítico.

7.1. A possibilidade da actividade crítica das práticas artísticas separadas de projectos de emancipação na teoria de Thierry de Duve

Voltando ao pensamento de Duve, consideramos que o panorama intelectual de Benjamin pode ser relevante para as práticas artísticas contemporâneas, porque não consiste simplesmente na convergência da actividade e crítica artística com um projecto de emancipação (neste caso, o Marxismo), mas antes porque configura a possibilidade de comprometimento crítico dessas práticas, para com uma máxima de emancipação.

Passando a explicar, em primeiro lugar, Duve defende que a actividade artística contemporânea deverá ser autónoma de um projecto de emancipação, uma vez que o

³⁷⁰ Cf. Ibid., 161-62.

³⁷¹ Cf. Löwy, *Fire Alarm*, 2-3.

legado que resultou da intersecção da ética (política) e o estético (práticas artísticas), rumo à prossecução de utopias (projecto de emancipação), só poderá ser pautado por um sentimento duplo de desencantamento. Duve demonstra que os resultados da insistência na intersecção transitiva entre o ético e o estético no passado, por um lado, levaram ao totalitarismo – pela política que traiu os ideais éticos que propunha (a revolução russa de 1917 que confluiu no regime Estalinista, por exemplo) – e a desilusão (os artistas das vanguardas históricas que mediante uma função crítica se comprometeram com projectos de emancipação políticos, sociais e em solidariedade com a revolução, que hoje, dados os seus efeitos, não fazem mais sentido)³⁷².

Para além disto, por um lado, um projecto de emancipação, ao declarar-se pronto para emancipar a humanidade, aposta esperançosamente no tempo e na história para que esse progresso seja cumprido, de modo a alinhar o ideal com a realidade. Mas quando esse projecto de emancipação constata que a realidade desejada e em que se acredita não se consuma – que um dia os homens serão efectivamente livres, iguais e irmãos, por exemplo – estará condenado a um sucessivo adiamento e retenção dessa projectada emancipação, porque considera que humanidade não estará ainda pronta para ela.³⁷³ Por outro lado, e como consequência, um projecto de emancipação reclama sempre a posse de uma dimensão universal (de uma Ideia geral de humanidade, como razoável, esclarecida e racional) de um grupo, ou classe, face a outra. Deste modo, o estabelecimento do comportamento ético em que se acredita e deseja nas instituições políticas acaba por revelar-se como a introdução de diversos aparatos de poder que estão ao serviço apenas daqueles que reclamam para si a razoabilidade e a racionalidade (o universal). Ou seja, esses grupos ou classes afirmam-se como se já se encontrassem num estágio avançado de amadurecimento ou idade adulta, determinando critérios (não raramente opressores) que justificam determinados meios para atingir os seus objectivos.³⁷⁴

Assim, Duve oferece duas respostas com consequências problemáticas à pergunta se ainda subsistirá a possibilidade das práticas artísticas manterem uma

³⁷² Cf. Duve, *Kant after Duchamp*, 432-435.

³⁷³ O adiamento sucessivo da emancipação da humanidade por um projecto que parte da máxima de emancipação e reclama para si o governo da história em nome do fim último da história tem como consequência o terror, na opinião de Duve. A título de exemplo podemos referir a subordinação ao Comité Central pelos diversos partidos comunistas, na esperança de preparar ou educar a “ainda não preparada” classe proletária, ou até a apropriação por V. Lenin (1870-1924) do pensamento de Marx e a importância deste para a revolução bolchevique. Segundo o próprio Duve: “A revolução começa a falhar quando máxima e projecto são confundidos.” Ibid., 442.

³⁷⁴ Cf. Ibid., 444.

função crítica³⁷⁵, separadas de um projecto de emancipação. A primeira, que podemos encontrar nos últimos partidários das vanguardas, que aceita essa possibilidade, mas que após o colapso das utopias modernas só poderá desdobrar a sua função crítica, criticando a própria ideia de utopia, por isto, limitando-se a uma exposição da vacuidade, desencantamento e desespero dessa proposta.³⁷⁶ A segunda, que nega essa possibilidade, será a atitude patente por exemplo em movimentos revisionistas, que renunciam a uma ambição ética de todo o campo artístico, afirmando que a modernidade estará terminada e que, portanto, tenta restabelecer os valores artísticos pré-modernistas. Assim, “onde a função crítica e a qualidade da arte não se desenvolvem em paralelo, abre-se a possibilidade novamente para a formação de um gosto apaziguador, do ornamento dos interiores burgueses ou a exaltação para com empresas multinacionais (em substituição da Igreja)”³⁷⁷.

Então, em segundo lugar, de modo a repensar as consequências das duas respostas à pergunta anterior, Duve insiste que será benéfico preservar uma actividade crítica das práticas artísticas, mas para com uma máxima de emancipação.

Por um lado, é a partir da constatação da “natureza” da humanidade, através das teorias mais recentes da evolução de Charles Darwin (1809-1882), da genética, da embriologia ou até da sociobiologia, que Duve centra o debate acerca do problema da ética, depois do colapso das diversas ideologias, como o Marxismo, que se afirmaram como projectos de emancipação.³⁷⁸ Neste sentido, Duve argumenta que a humanidade nunca chegará à idade adulta, estando permanentemente num estado de imaturidade constitutiva. Noutras palavras, à época do seu nascimento o sistema nervoso central dos seres humanos não está completamente desenvolvido e, portanto, cada nova geração estará permanentemente dependente de múltiplos estímulos externos do mundo e da cultura (língua, cuidado e afecto parental ou relações sociais), que forcem os seres humanos a cumprir a sua “natureza” através de um comportamento ético, por oposição a um tipo instintivo — impelindo-os para uma progressiva aproximação à civilidade, à liberdade democrática, ao estado de direito e a uma ordem política

³⁷⁵ Isto é, através da compreensão de uma noção das vanguardas artísticas pautadas principalmente pela sugestão ideológica da insistência de uma relação transitiva entre a ética (política) e a estética (actividade artística). Cf. *Ibid.*, 431.

³⁷⁶ Neste caso a implicação transitiva entre o ético e o estético ainda se mantém, uma vez que a reificação do campo estético implicará uma alienação moral, tal como a ausência de liberdade política implicará uma falsa autonomia da liberdade artística. Cf. *Ibid.*, 435.

³⁷⁷ *Ibid.*, 434.

³⁷⁸ Cf. *Ibid.*, 440.

internacional.³⁷⁹ Neste caso a constituição de uma humanidade puramente racional, autónoma e esclarecida é um objectivo inatingível, como demonstrado pelo desenvolvimento de variados mecanismos psicológicos intrincados, ou neuróticos (repressão, sonho, negação, sublimação, etc.), que apontam para uma tentativa de regulação das discrepâncias entre as capacidades racionais do cérebro e os resquícios instintivos dos estágios mais primordiais da evolução natural que a sua fisiologia também contém.³⁸⁰

Sintetizando, segundo Duve, toda a humanidade será por definição perpetuamente emancipada (nascendo prematuramente e estando dependente da cultura e da civilização para ordenar o seu progresso ético e político), será “[...] aquela a quem é permitido antecipar a idade adulta, embora ainda não a tenha atingido, mas *como se* já a tivesse atingido”³⁸¹, mesmo que se constate que essa idade adulta (sujeito inteiramente racional, autónomo e esclarecido) nunca chegará. Nesta acepção, conclui-se que a humanidade apenas poderá ser emancipada, e nunca libertada, estando vinculada (como determinação natural e obrigação moral) a antecipar um estado adulto que a sua própria natureza exclui.³⁸²

Por outro lado, Duve insiste que um projecto de emancipação não deve ser confundido com uma máxima de emancipação pois, esta última, corresponde à aceitação de um princípio regulador que modela a acção, que prossegue “*como se*” a humanidade já fosse emancipada, ou “*como se*” a humanidade estivesse preparada para espontaneamente ordenar a sua conduta de acordo com máximas, por exemplo, como as da Revolução Francesa, de *Liberté, Egalité* ou *Fraternité* – “*como se*” a humanidade já fosse racional, esclarecida e adulta. A orientação do comportamento ético rumo a uma máxima de emancipação significa que se deverá agir “*como se*” a humanidade fosse já adulta, racional, esclarecida e razoável, ainda que os acontecimentos de opressão, guerra e miséria nos demonstrem que essa realidade não é, nem será provavelmente, uma evidência. Nas palavras de Duve: “Deve-se regular a própria conduta a partir da Ideia de humanidade.”³⁸³ Neste caso, o universal deverá ser entendido, como Kant o descreveu, como um simples sentimento de pertença à

³⁷⁹ Cf. Ibid., 441.

³⁸⁰ Cf. Ibid., 438. Encontramos também em Agamben, ainda que noutros termos, uma defesa desta proposta, uma vez que o autor atribui à introdução, estudo e reconhecimento do inconsciente no século XIX, como uma prova de um “mal-estar” provocado pelo equívoco do entendimento da experiência que se funda no sujeito racional cartesiano, proveniente da concepção moderna do sujeito. Cf. Agamben, *Infância e História*, 51.

³⁸¹ Duve, *Kant after Duchamp*, 437.

³⁸² Cf. Ibid., 441.

³⁸³ Ibid., 443.

espécie humana – ou *sensus communis*. Deste modo, é eliminada a implicação presente no projecto de emancipação de que no campo ético a ideologia tem efeito nas condições objectivas de existência por uma mera implicação lógica, isto é, “[. . .] de uma teoria correcta, não é implícito que a prática seja justa.”³⁸⁴

Portanto, qualquer actividade crítica, orientada para com uma máxima de emancipação traduz-se num sinal subjectivo, ou sentimento – nunca numa realidade comum demonstrável – que incita os sujeitos a comportarem-se como se todos os humanos fossem maduros, ainda que, pela força da sua “natureza” saibamos que eles são constitutivamente prematuros e estarão para sempre num estágio de infância.³⁸⁵

O objectivo benjaminiano de criação de uma *Physis* como uma nova e colectiva humanidade física que se organiza dentro da *Technik*, através de um processo descrito em imagética corpórea de desmembramento e reconstituição³⁸⁶, encerra o seu ímpeto universalista sem que isso signifique atribuir uma característica idealista ao seu pensamento. Noutras palavras, Benjamin, tal como de Duve, não descarta a importância das lutas particulares, mas inscreve a legitimidade da sua proposta pela compatibilidade com o “bem comum” no sentido kantiano do termo, entendida como uma máxima que deve regular a crítica e o comportamento ético e estético. Noutras palavras, Benjamin, ao contrário de Marx ou das interpretações mais disseminadas do seu pensamento, não consente na implicação de que a ideologia conseguiria redireccionar o curso da história, uma vez que não concebe que a revolução é o resultado “natural” ou “inevitável” das mudanças económicas e progresso tecnológico. A sua preocupação parte da convicção que o progresso tecnológico e económico a que assiste no seu tempo impõe ameaças graves para a humanidade no seu todo³⁸⁷.

Concretizando, por último, a função crítica da arte orientada segundo uma máxima de emancipação significa que esta apenas poderá sinalizar por analogia e reflexividade, não por transitoriedade e ideologia, uma relação entre o campo estético e o político. Esta relação entre o campo ético e estético apenas pode indicar a necessidade de um princípio regulador universal que existe, formulado em termos próprios e distintos, no campo artístico e político. Neste sentido, a actividade crítica da arte não fornece nenhum critério de qualidade aos objectos de arte, mas pode ser

³⁸⁴ Ibid., 445.

³⁸⁵ Cf. Ibid., 446.

³⁸⁶ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 23.

³⁸⁷ Cf. Löwy, *Fire Alarm*, 9.

benéfica na medida em que o observador que reconheça uma crítica implicada numa obra pode, por analogia, estimular uma actividade crítica própria similar. Ou seja, a actividade crítica da arte pode oferecer uma ponte analógica e reflexiva que alia o conhecimento à vontade, a actividade teórica ou ideológica à acção prática ou ética, sem as confundir e sem as fazer derivar umas das outras.³⁸⁸

7.2. O pensamento de Benjamin no quadro de uma actividade crítica das práticas artísticas, orientada por uma máxima de emancipação

Quando Benjamin prescreve a missão ao proletariado de recuperar o *telos* da *Technik* pode argumentar-se, por um lado, que esta propensão teleológica da tecnologia consente na introdução de um carácter progressista linear da história, ou até idealista, que contradiz a matriz materialista e dialéctica do seu pensamento. Todavia, não podemos ignorar que, segundo Benjamin, a *Technik* e o seu poder autónomo apenas é examinado como determinista, logo, com capacidade de realizar promessas uma vez que isto seja permitido pelas relações sociopolíticas em que opera — o que limita o escopo do sentido teleológico e autónomo atribuído à *Technik*. Logo, a aptidão para a reconhecimento da “afinidade electiva” entre a humanidade e a *Technik*, tal como a acomodação desta última dentro do mundo social, é entendida enquanto uma marca de maturidade (via revolução) que se deseja, mas que não é garantida.³⁸⁹

Por outro lado, podemos supor que pelo privilégio da classe do proletariado, Benjamin dota uma extensão universal a apenas uma classe social que, em última análise, se encontraria numa posição moralmente superior às demais — uma lógica associada a um projecto de emancipação, no sentido de Duve. No entanto, se entendermos a transformação de observador em produtor (de sentido) que Benjamin espera operar através do ímpeto didáctico das formas artísticas politicamente definidas (“forma-jogo” da *Technik*), entendemos que o seu propósito será o da transformação de todos os sujeitos da sociedade em produtores — e assim, será também este o comprometimento com o “verdadeiro” universal de Benjamin.

³⁸⁸ Cf. Duve, *Kant after Duchamp*, 446-51.

³⁸⁹ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 36.

Benjamin espera tornar consciente e tornar actual uma inerente vontade por utopia através da libertação do potencial da tecnologia.³⁹⁰ Se no seu entendimento a classe do proletariado é a mais apta a operar esta transformação será porque, à sua época, esta seria a classe que manteria um contacto diário e directo com os impactos e exigências da tecnologia (nas fábricas, por exemplo), estabelecendo com a *Technik* uma relação de “afinidade electiva” nesse contexto³⁹¹. Para além disto, no nosso panorama contemporâneo, pelas vastas implicações que a tecnologia exerce sobre o quotidiano dos sujeitos (comunicação, segurança, vigilância, guerra, medicina, ou mesmo influência nos processos de decisão política), a possibilidade de contacto directo com os choques e limitações que se associam à *Technik* é uma realidade comum e aferível por todas as classes. A experiência empírica que prova um desalinhamento entre a *Technik* e a humanidade é possível a todos, mediante uma atitude que se associa à aquisição de uma certa maturidade, ou “sobriedade”, capaz de reconhecer os perigos do alinhamento da tecnologia simplesmente com as regras do capitalismo.

Então, as práticas artísticas, ou o campo do estético, pode redefinir formas de reprodução que transmitam uma representação mais adequada da experiência através da tecnologia no entendimento de Benjamin, mas isto não é garantia suficiente para que as condições políticas se alterem por força do sentido crítico do campo estético. Tal como o próprio Benjamin afirma, a estetização da política (que encontra no pensamento Nazi) acaba por provocar a formação de uma falsa consciência, associada a uma concepção monumentalista da história ou a um percurso historicista linear³⁹². Isto é, ainda que Benjamin determine um modo de relacionamento como mundo e com as obras de arte que se faz pela substituição do valor de culto (contemplação) pelo valor de exposição (experimentação e prática: política), isto não implica que Benjamin proponha uma dependência entre o estético e o político.

Assim, a actividade artística pode recuperar, ou redimir no presente, formas primordiais do passado em risco de desaparecerem pela obsolescência e, por analogia, despertar no observador (ou produtor de sentido interpretativo da obra de arte) a busca por esses momentos politicamente redimíveis da história, em particular naqueles em que uma imagem da humanidade surge reconciliada com a “nova natureza”/*Technik* –

³⁹⁰ Cf. Ibid., 122.

³⁹¹ Cf. Ibid., 37.

³⁹² Cf. Benjamin, *A Modernidade*, 239.

possibilitando a experiência cognitiva e particular ao sujeito, que pode reconhecer as sucessivas inscrições de momentos de utopia terrena, ao longo das diversas gerações sob variadas formas. A insistência de Benjamin na importância na experiência cognitiva da infância como capaz de vincular a realização tecnológica (das coisas mais recentes) ao “velho mundo dos símbolos”³⁹³ é disto mesmo exemplo. Neste caso, a imagem do “velho mundo dos símbolos” é aplicada metaforicamente para o entendimento das imagens dialécticas em relação aos “símbolos teológicos” da *Kaballah*, isto é, aponta para um domínio em que o fenómeno mais insignificante (os objectos obsoletos do século XIX) são entendidos e explicados em referência à redenção, onde o índice laico que permite a leitura dos símbolos (messiânicos ou utópicos) do presente é a recorrência histórica do mito teológico de utopia terrena como origem e sentido da história.³⁹⁴ Então, Benjamin insiste que toda a humanidade terá acesso a este domínio, possibilitado pelas imagens dialécticas, pelo facto de que tem na sua memória a recordação do que é ser infante, isto é, a lembrança de um estágio em que estaria armada de uma capacidade criativa (jogo) na recepção dos objectos (que é por analogia, não por inerência, mais facilmente adquirida mediante a configuração da “forma-jogo” nas práticas artísticas). Esta capacidade criativa de redescobrir os novos objectos (“nova natureza”) pela experiência da infância, reinveste esses objectos de significado simbólico, recuperando assim, para a memória colectiva a sua significação utópica.³⁹⁵

Por último, fica claro que o universal prosseguido por Benjamin, não será aquele teorizado no Iluminismo, que já Roland Barthes (1915-1980) teria definido como uma forma de consolidar o poder de uma classe em exclusivo, fazendo-o desaparecer como facto histórico, apenas para o fazer reaparecer como uma ordem da natureza³⁹⁶, isto é, contribuindo para a formação de um mito, ou uma ideologia dominante. Será pelo contrário, por um lado, uma tentativa de dominar as novas experiências trazidas pela industrialização e pela segunda *Technik* (natureza técnica), enquadrada através do prisma da antiga e tradicional primeira *Technik* (natureza orgânica) e, por outro lado, tornar como potencialmente realizável o desejo utópico do passado como fantasia colectiva, não através de uma redenção das formas desse

³⁹³ Benjamin, *The Arcades Project*, 461.

³⁹⁴ Cf. Leslie, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, 241-42.

³⁹⁵ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 276.

³⁹⁶ Cf. Foster et al., *Art Since 1900*, 543.

passado (revisionismos), mas como uma redenção do desejo por essa utopia³⁹⁷ – identificada à luz do seu próprio tempo com a máxima definida por Marx em 1844: “ [. . .] a reconciliação harmoniosa entre sujeito e objecto através da humanização da natureza e uma naturalização da humanidade [. . .]”.³⁹⁸

Concluindo, o panorama intelectual traçado por Benjamin é útil para o entendimento teórico do sintoma que identificámos – o recurso a técnicas e tecnologias obsoletas nas práticas artísticas contemporâneas – porque permite recuperar e sublinhar a função crítica da actividade artística da arte, num panorama onde os projectos de emancipação foram por evidência malogrados, onde os totalitarismos políticos e a reificação da arte ganharam contornos hegemónicos. Deste modo, por um lado, a atenção dada ao pensamento benjaminiano, no presente contexto, não oferece uma teoria geral da arte ou da história, de onde se retiram consequências e procedimentos (estéticos ou éticos), pelo contrário, a teoria é útil na medida em que habilita uma abordagem artística crítica a partir de um aspecto em concreto, a que se admite uma certa recorrência (claramente minoritária no nosso tempo, na condição *post-medium* explicada por Krauss) – a valorização significativa de técnicas, tecnologias e formas obsoletas. Por outro lado, a actividade crítica das manifestações artísticas identificadas nesta dissertação como pertencentes a este sintoma (como exemplos e nunca como modelos) não se assumem como uma conjugação entre o ético (político) e o estético (artístico) – a um projecto de emancipação no sentido de Duve – mas antes como uma reflexão crítica orientada segundo uma máxima de emancipação (utopia), onde se pode afirmar a vantagem da coexistência entre o estético e o político (ético), sem que isso signifique um abandono de um em prol do outro – sem limitar a liberdade política ou artística.

³⁹⁷ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 145-46.

³⁹⁸ Ibid., 146.

Conclusão

Nestas notas finais destacamos que foram reunidas obras de arte cujas problemáticas entendem criticamente o passado, que surge carregado de uma latência, ou potencial, para a afirmação de múltiplas possibilidades, ou utopias no sentido benjaminiano, que cumpre actualizar. Esta actualização, por sua vez, segue um método capaz de revelar a potencialidade e complexidade das matérias tornadas obsoletas que são, por isto, consideradas como material significativo. Noutras palavras, defendemos uma incursão pelo passado de tecnologias e sistemas de representação obsoleto no contexto das práticas artísticas contemporâneas, não como modo de nostalgicamente os fazer retornar, mas antes como um desvio através do passado a caminho da construção de novos possíveis.

Procurámos defender, a partir das considerações de Krauss, em que medida o encontro de modo reflexivo e inventivo de alguma “especificidade” do *medium* nas práticas artísticas, ou o recurso a uma estrutura recursiva auto-diferencial, pode significar a “invenção” de uma nova tradição a ser compartilhada. Neste sentido, o estágio obsoleto de um suporte tecnológico, por se encontrar abandonado pelas imposições hegemónicas do mercado, por um lado, pode transformar-se num pré-requisito para o surgimento do novo, tal como, por outro lado, por força da sua própria condição de testemunho tangível de um passado pretensamente ultrapassado, se pode configurar como um repositório de experiências estéticas, realidades sociais ou subjectivas do passado, que as práticas artísticas podem relembrar criticamente. Ou seja, procurámos demonstrar em que medida os formatos tecnológicos ou de representação obsoletos aliados a uma dimensão mnemónica da arte, de uma capacidade de reflectir historicamente, é um dos últimos redutos capazes assinalar uma oposição à lógica de consumo quase hegemónica no nosso tempo, assinalando um critério alternativo de avaliação das obras de arte.

Concretizando, se aceitarmos que no período moderno as diversas propostas para a definição da qualidade das obras de arte, a partir de um destacamento da lógica mercantil, se demonstraram infrutíferas – em que a qualidade se aferiria através da progressiva especialização da arte aos seus próprios meios – também compreendemos que no período subsequente a grande maioria práticas artísticas vêm renunciar a

qualquer esfera estética própria da arte que possibilite o estabelecimento de critérios objectivos para a sua avaliação qualitativa, ficando reféns da avaliação mercantil – o que Krauss define como a perda da especificidade do *medium*, ou a condição “*post-medium*”. Será nesta condição que mesmo as práticas artísticas empenhadas em desenvolver uma actividade crítica se tornam reféns da lógica capitalista, o que por inerência inviabiliza o próprio escopo da crítica.

Então, o que o recurso a técnicas e formas de representação obsoletas permite, em conjunto com a actividade crítica das práticas artísticas, será o enraizamento da avaliação qualitativa das propostas artísticas a uma esfera própria, em que as condições objectivas da matéria são significativas, pois será a partir delas que as regras para a liberdade artística podem ser inventadas e inferidas, mas com recurso ao conjunto de convenções que historicamente lhes foram associadas – a que Krauss chama a reinvenção da “especificidade” do *medium*, que equaciona a forma e a história de um determinado “suporte técnico”. Assim, a passagem de determinadas tecnologias à obsolescência e o estabelecimento de uma reflexão retrospectiva e profícua sobre o seu passado possibilita explorar artisticamente a complexidade dos *mediums* que essas tecnologias potencialmente comportam³⁹⁹. Dito de outro modo, a necessidade de definir alguma “especificidade” do *medium* na condição “*post-medium*” – que poderíamos traduzir no momento “demasiado-tarde” benjaminiano, como o declínio da apropriação mercantil dos objectos que possibilita a libertação do potencial utópico inscrito no momento “demasiado cedo” da *Technik* – afirma a necessidade de se compreender os “suportes técnicos” à luz da promessa aberta no estágio primordial do seu desenvolvimento⁴⁰⁰, derivando de forma auto-diferencial as regras que darão lugar a essa “especificidade” do *medium* artístico. Por intermédio da capacidade de relembrar o momento prévio à reificação e corrupção capitalista de um determinado “suporte técnico” obsoleto torna-se possível actualizar de modo inventivo e criativo, não só as condições objectivas da sua materialidade, mas também as convenções que historicamente se inscreveram sobre ele, estabelecendo assim um critério – a reinvenção da “especificidade” do *medium* – para a avaliação qualitativa das obras de arte dentro da sua disciplina própria⁴⁰¹. Então, o valor artístico possível de extrair do obsoleto implica, na contemporaneidade, um aspecto específico de

³⁹⁹ Cf. Krauss, “*A voyage on the North Sea*”, 53.

⁴⁰⁰ Cf. *Ibid.*, 44.

⁴⁰¹ Cf. Krauss, *Under Blue Cup*, 102.

valorização que o pós-moderno convoca relativamente ao moderno que, face às vastas transformações tecnológicas e aceleração de posição dominante do modelo económico capitalista, sugere a possibilidade de substituir a qualidade definida no moderno (de uma progressiva e teleológica especialização) pela crítica (na afirmação da “extensão da vida do *medium* específico” pela exploração dos “suportes técnicos”, que se desenvolve de forma auto-reflexiva, auto-diferencial e sem pressupostos teleológicos).

Portanto, a dimensão crítica de uma prática artística pode reabilitar o potencial latente que tecnologias obsoletas comportam, possibilitando simultaneamente o estabelecimento de um critério qualitativo das obras de arte a partir das suas categorias disciplinares próprias – reabilitando a possibilidade de um *medium* “específico” – tal como pode recuperar a operatividade da actividade crítica dessas práticas (que por analogia podem extravasar para o campo social), pela demarcação da lógica mercantilista. Isto é, o incentivo de modos de confrontação com o obsoleto constitui igualmente uma denúncia à hegemonia das leis do mercado, a que o crítico de arte Jonathan Crary chama o capitalismo 24/7, como “ [. . .] uma zona de insensibilidade, de amnésia, que derrota a possibilidade de experiência [. . .] (, um) estado em que a produção, o consumo e o descarte ocorrem sem pausa, acelerando o esgotamento da vida e o esgotamento dos recursos.”⁴⁰²

Portanto, concordamos com J. Crary quando este afirma que: “As mudanças recentes mais importantes não se referem a novas formas de visualização pela máquina, mas a formas em que houve uma desintegração das habilidades humanas para ver, especialmente da capacidade de juntar discriminações visuais com avaliações sociais e éticas.”⁴⁰³ Neste sentido, as tecnologias de informação e comunicação que têm possibilitado uma crescente e abundante acessibilidade a imagens e a dados pelo sujeito contemporâneo, capazes de o informar acerca do passado, das barbáries aí cometidas ou potencial por realizar, em vez de se traduzirem num crescente posicionamento crítico face aos traços que, em certa medida, constituem a possibilidade de interpretação histórica, pelo contrário têm evidenciado uma “ [. . .] incapacidade crescente de relacionar esses traços de maneiras que os poderiam ultrapassar, no interesse de um futuro comum.”⁴⁰⁴

⁴⁰² Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and The Ends of Sleep* (London: Verso, 2013), 17.

⁴⁰³ *Ibid.*, 33.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 35.

Neste sentido, destacámos ainda o pensamento de Benjamin, uma vez que consideramos que um dos aspectos fulcrais da sua obra é a ruptura para com as perspectivas teleológicas associadas ao desenvolvimento da humanidade e, de um modo paradoxal, a possibilidade de existência de um “substrato estrutural” que dá coerência a um sistema (neste caso a correcta reinterpretação histórica que prossegue por via da reparação das injustiças passadas, assinalada através da preconizada “afinidade electiva” entre a *Technik* e a humanidade) que não limita o escopo de possibilidades e liberdades políticas. A interpretação histórica, através do método das imagens dialécticas, é apenas garantida pelo olhar retrospectivo sobre a materialidade do passado em relação dialéctica com presente, o que significa que a interpretação da verdade histórica é sempre transitória e nunca estanque. Assim, a conjugação difícil entre a posição relativista e “idealista” de Benjamin, por um lado, oferece a possibilidade de orientação para a reconstrução dos momentos do passado, ao mesmo tempo que limita a estanquidade dessa interpretação uma vez que estará sempre numa posição oscilante e dependente das condições sociopolíticas objectivas do presente. Deste modo, o pensamento benjaminiano protege a liberdade política, ao mesmo tempo que não abandona a “montagem” do sistema (ou a interpretação da história) ao relativismo absoluto. Pelo contrário, Benjamin através das imagens dialécticas pretende trazer à consciência fragmentos reprimidos do passado (barbarismos ou sonhos não realizados) que conseguem estabelecer o presente numa posição crítica, e assim orientar a montagem desses fragmentos a partir da ideia consentida da latência de um potencial utópico (messiânico ou revolucionário) em cada momento presente, apto a ser recuperado. Será a partir desta constatação que defendemos que o panorama intelectual de Benjamin é útil para uma discussão em teoria da arte, uma vez que oferece possibilidades para a definição de uma metodologia capaz de analisar a actividade crítica de práticas artísticas que recuperam suportes tecnológicos obsoletos através do seu enquadramento significativo no presente, orientado segundo uma máxima de emancipação, ou utopia.

Assim, o reposicionamento significativo de técnicas e tecnologias obsoletas nas práticas artísticas, com o auxílio do quadro conceptual desenvolvido no método das imagens dialécticas, permite recuperar por analogia uma actividade crítica do sujeito assente no repúdio de uma “representação da contemporaneidade global sob a forma

de uma nova época tecnológica”⁴⁰⁵ como a consumação de uma revolução rumo a um novo estágio do desenvolvimento das sociedades humanas. O que possibilita trazer à consciência que as condições a que o sujeito está submetido na contemporaneidade – a lógica da modernização económica – pode ser rastreada já desde meados do século XIX, “ [. . .] e a história dos últimos 50 anos é inseparável da ‘revolução constante’ das formas de produção, circulação, comunicação, e criação de imagens.”⁴⁰⁶ O que é corroborado também, segundo Buck-Morss, no pensamento de Benjamin em *Passagen-Werk*, que sugere que não é clara a divisão da era do capitalismo entre o “modernismo” formalista e o “pós-modernismo” historicamente eclético, uma vez que ambas essas tendências se encontram presentes desde o século XIX na cultura industrial, representando posições políticas que surgem sempre “mais uma vez” pela permanente contenda entre a arte e a tecnologia.⁴⁰⁷ Assim, concordamos com Crary, quando este afirma que a sujeição aos rápidos ciclos de “inovação” e obsolescência do mercado, que surgem acompanhados de promessas acerca da emergência de uma nova era tecnológica, traduzem-se afinal numa “ [. . .] incapacitação da memória colectiva [. . .] (que) garantem o apagamento sistemático do passado como parte de uma construção fantasmática do presente.”⁴⁰⁸ A importância do olhar retrospectivo, tanto nas práticas artísticas como no processo de interpretação histórica implica, então, contrariar a conviência com a interpretação de muitos dos aspectos da realidade contemporânea, quer no campo artístico quer no social, como circunstâncias necessárias e “naturais” associadas a um progressivo e determinado desenvolvimento tecnológico e humano.

Por último, e tendo em conta que o propósito principal defendido nesta dissertação está ancorado numa ideia de uma possível redenção de um potencial latente em técnicas, tecnologias e sistemas de representação obsoletos mediante a sua manipulação e actualização pelas práticas artísticas contemporâneas, cabe trazer à discussão a problemática do poder, não só do poder da Arte, mas também do empoderamento político da sociedade, enquanto exercício relacionado com a ideia de “criação” de um *possível* e, logo, relacionando-se com o problema da liberdade. Noutras palavras, como defende o professor José Barata-Moura (n.1948), interessa-nos defender o poder da Arte, não como um exercício de dominação, mas como um

⁴⁰⁵ Ibid., 36.

⁴⁰⁶ Ibid., 37-38.

⁴⁰⁷ Cf. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 359.

⁴⁰⁸ Crary, 24/7, 45.

campo privilegiado para formação de um “excedente” no “confinamento do existente”, logo, afastando-se de ordens pretensamente “naturalizadas”, na medida que encerra uma propensão para um futuro, para um *possível* a realizar assente na própria ideia de *criação*⁴⁰⁹. Como pertinentemente exposto nas suas palavras: “*Poder* – antes e para além do seu embalsamento numa lógica da dominação [. . .] – é dispor de um leque alargado de possibilidades reais pertinentes para a modelação de um mundo e dos itinerários de viver que historicamente nele se inscrevem, e escrevem.”⁴¹⁰

Assim, relativamente à ideia de um poder da Arte, como a abertura de um caminho para novas possibilidades, concordamos com J. Barata-Moura quando afirma que a “verdade” dos objectos artísticos, na totalidade dinâmica da sua substancialização, não é somente o passado como testemunho das relações ou das condições objectivas que lhe subjazem, mas é também o apontar para um futuro por vir, através da concretização artística do estabelecimento e materialização de *possíveis*.⁴¹¹

Concluindo, será esta dimensão do poder da Arte que nos importa salvaguardar e para a qual consideramos pertinente o presente estudo, que se traduz num humilde esforço para delinear uma possível metodologia de, no presente, procurar em contínuo recuperar o potencial de manifestações artísticas baseadas numa valorização significativa do obsoleto. Metodologia esta que, por um lado, contraria a tendência de algum determinismo tecnológico da medialidade das práticas artísticas, como um progressivo, historicista e desenvolvimento linear rumo à confluência “evidente”, por exemplo, do *medium* digital, como parte de uma “nova era tecnológica” e que, por outro lado, por analogia e reflexão de uma actividade crítica própria do campo estético pode possibilitar ao sujeito contemporâneo a adopção de um posicionamento crítico face aos ditames quase hegemónicos do capitalismo “24/7” que o rodeiam na contemporaneidade, abrindo, deste modo, um campo de liberdade política.

⁴⁰⁹ Cf. José Barata-Moura, “A Arte do Poder e o Poder da Arte,” in *Arte & Poder*, ed. Margarida Acciaioli, Joana Cunha Leal, and Maria Helena Maia, 27-69. (Lisboa: Universidade Nova, Instituto de História da Arte. Estudos de Arte Contemporânea, 2008), 66-67.

⁴¹⁰ Ibid., 67.

⁴¹¹ Cf. Ibid., 67.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e a origem da história*. translated by Henrique Burigo. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.
- Alloway, Lawrence. "The Arts and the Mass Media." in *Art in Theory: 1900-2000; An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 715-717. Malden(MA): Blackwell, 2003.
- Arendt, Hannah. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- . *Entre o Passado e o Futuro: Oito Exercícios Sobre o Pensamento Político*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- Barata-Moura, José. "A Arte do Poder e o Poder da Arte." In *Arte & Poder*, edited by Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, and Maria Helena Maia, 27-69. Lisboa: Universidade Nova, Instituto de História da Arte. Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- Benjamin, Walter, "The Author as Producer." in *Art in Theory: 1900-2000; An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, 495-499. Malden(MA): Blackwell, 2003.
- Benjamin, Walter, Howard Eiland and Kevin McLaughlin. *The Arcades Project*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. "A imagem de Proust." in *Magia e Técnica Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, 36-49, Vol.1. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- . *A Modernidade*. Translated by João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- . *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- . *O Anjo da História*. Translated and edited by João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- Blazwick, Iwona, and Anthony Spira. *Rodney Graham*. Manchester: Cornerhouse, 2002.
- Blazwick, Iwona. *Rodney Graham*. London: Whitechapel Art Gallery, 2002.
- Breton, André. "Manifesto of Surrealism (1924)." in *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, selected by Alex Danchev, 241-254. London: Penguin Classics, 2011
- Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project; Studies in Contemporary German Social Thought*. London: MIT Press, 1991.

- Cardoso, Luísa. "Historiografia da Arte e Guerra Fria: Metodologias e Ideologias." in *Arte & Poder*, by Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, and Maria Helena Maia, 101-115. Lisboa: Universidade Nova. Instituto de História da Arte. Estudos de arte contemporânea, 2008.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and The Ends of Sleep*. London: Verso, 2013.
- Dean, Tacita. "Save Celluloid, For Art's Sake." *The Guardian*, 2011.
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>.
- . "The Green Ray." *The Fondazione Nicola Trussardi*, Exposição *Still Life*, 2009,
<http://www.fondazionenicolatrusardi.com/The+Green+Ray.html>
- Douglas, Stan. "YYZ Lecture January 9, 1989." *The Independent Eye* 10, no. 2 (1989).
<http://mikehoolboom.com/?p=94>.
- Duve, Thierry de. *Kant After Duchamp*. Cambridge(MA): MIT Press, 1998.
- Fischer, Lucy. *Body Double*. New Brunswick(NJ): Rutgers University Press. 2013.
- Foster, Hal, Rosalind E Krauss, Yve-Alain Bois, B. H. D Buchloh and David Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2011.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge(MA): MIT Press, 1997.
- Frey, S. Bruno. *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*. Heidelberg: Springer, 2003.
- Goodland, Robert. "O Crescimento atingiu o seu limite." in *Economia Global Economia Local: A controvérsia* by Jerry Mander and Edward Goldsmith, 223-245. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- Graham, Rodney, Jane Hyun, and Grant Arnold. *Rodney Graham: A Little Thought*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2004.
- Grau, Oliver, and Gloria Custance. *Virtual Art*. Cambridge(MA): MIT Press, 2003.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." Vol.4 in *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993.
- Kaduri, Yael. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. New York: Oxford University Press. 2016.
- Krauss, Rosalind E.. "A Voyage on the North Sea": *Art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- . "Reinventing the Medium." *Critical Inquiry*, no. 25 (1999): 289-305. The University of Chicago.
- . *Perpetual Inventory*. Cambridge(MA): MIT Press, 2013.
- . *Under Blue Cup*. Cambridge(MA): MIT Press, 2011.

- Lapa, Pedro. "O ecrã estranho." in *Der Sandmann: Stan Douglas*. Lisboa: Museu do Chiado, 2000. Catálogo de Exposição.
- Leslie, Esther, and George Souvlis. "Interview with Esther Leslie: For A Marxist Poetics of Science." *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, accessed Setembro 1, 2017, <http://www.historicalmaterialism.org/interview-with-esther-leslie-for-marxist-poetics-science>.
- Leslie, Esther. "Telescoping the Microscopic Object: Walter Benjamin, the Collector." *De-, Dis-, Ex-*, no. 3, (March 1999): 58-89.
- . *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto Press, 2000.
- Lippard, Lucy. *The Art of Whitfield Lovell: Whispers from the Walls*, Pomegranate Catalog, 2nd Expanded edition. San Francisco: Pomegranate, 2003.
- Löwy, Michael. *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'on the concept of history'*. London: Verso, 2016.
- Marques, Ana M. "Berlim revisitada ou a cidade da memória: 'Infância em Berlim por volta de 1900'." *ArteFilosofia*, n. 6 (2009): 34-43.
- Moonie, Stephen. "Mapping the Field: Lawrence Alloway's Art Criticism-as-Information." *Tate Papers*, no.16 (Autumn 2011). <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information>.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Towards A Theory of Postmodernism." in *Art in Theory: 1900-2000; An Anthology of Changing Ideas*, edit. by Charles Harrison and Paul Wood, 1025-1032. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003.
- Pombo, Olga. *Tarefas da Epistemologia e da Filosofia da Ciência para o Século XXI*. Lisboa: Publidisa, 2013.
- Rancière, Jacques. "O que "Medium" Pode Querer Dizer: o Exemplo da Fotografia." Translated by Pedro Lapa. *Revista Artis-On*, nº4 (2016): 33-40. <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/101/94>.
- Royoux, Jean-Christophe, Marina Warner and Germaine Greer. *Tacita Dean*. London: Phaidon, 2013.
- Stråth, Bo. *Europe's Utopias of Peace: 1815, 1919, 1951; Europe's Legacy in the Modern World*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Watson, Scott, Diana Thater and Carol J. Clover. *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.
- Watson, Scott. "Stan Douglas: Panoramic Rotunda". *C Magazine*, no. 6 (1985): 19-28. <http://ccca.concordia.ca/c/writing/w/watson/wat002t.html>.
- Württembergischer Kunstverein and Staatsgalerie. *Stan Douglas: Past Imperfect: Works 1986-2007*. Edited by Iris Dressler and Hans D. Christ. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. Catálogo de Exposição.

Anexos - Imagens



Imagem 1. John Heartfield, *Normalisierung*. 1936, Imagem de Revista, 382 x 265 mm. Tate Modern, Londres. From: Tate Modern <http://www.tate.org.uk> (accessed Janeiro, 24, 2017).



Imagem 2. Pablo Picasso, *Nature Morte à la Chaise Cannée*. 1912, Óleo sobre tela rodeado por corda. 29 x 37 cm. Musée National Picasso, Paris. From: Musée National Picasso, <http://www.museepicassoparis.fr> (accessed Fevereiro 15, 2017).

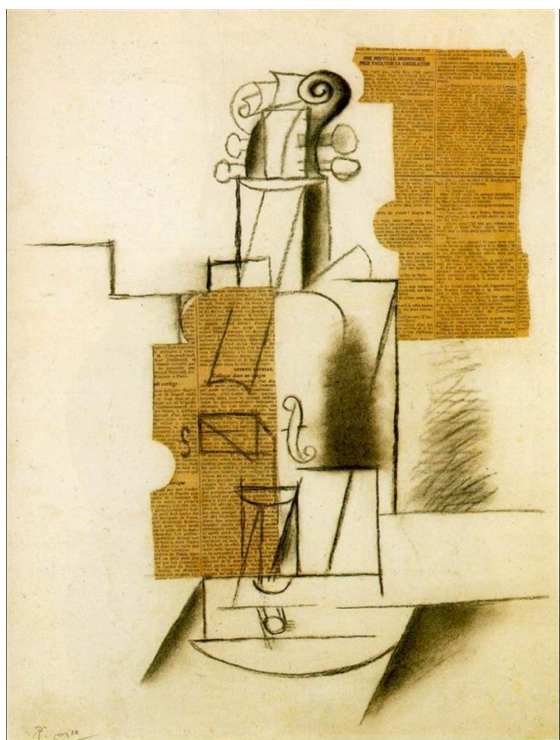


Imagem 3. Pablo Picasso, *Violon*. c.1912, Colagem, carvão, cartão, 46 x 62 cm. Centre Pompidou, Paris. Available from: WikiArt, <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/violin-1> (accessed Fevereiro 16, 2017).



Imagem 4. Pablo Picasso. *Tête de femme*. 1929–1930, Ferro pintado, chapas metálicas, molas e escorredores de metal, 100 × 37 × 59 cm. Musée National Picasso, Paris. From: Musée National Picasso, <http://www.museepicassoparis.fr> (accessed Fevereiro 18, 2017).



Imagem 5. Marcel Duchamp, *Fountain*. 1917 (réplica 1964), Porcelana. 36 x 40 x 61 cm. Tate Modern, Londres. From: Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/> (accessed Março 20, 2017).

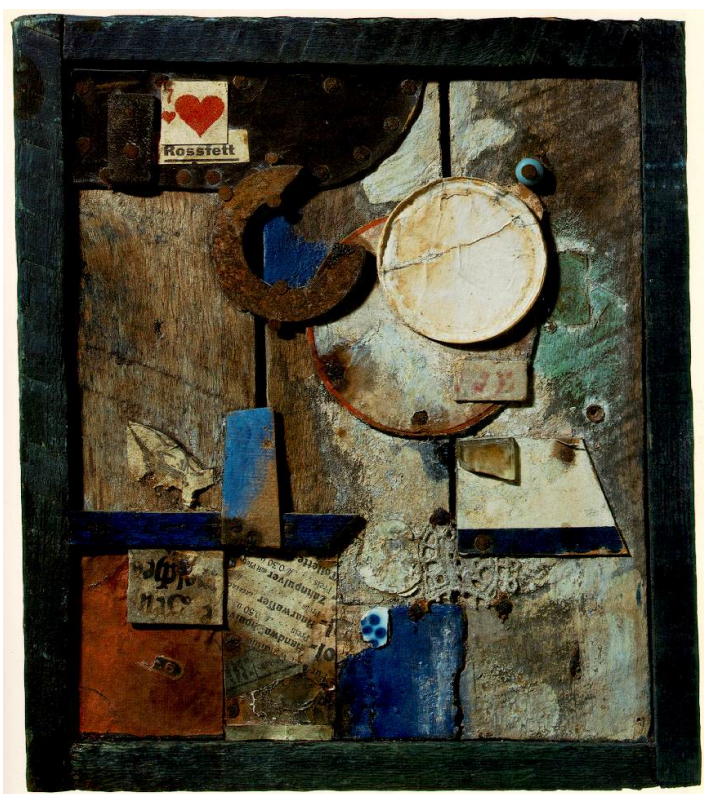


Imagem 6. Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*. c. 1919, Assemblagem, 20.4 x 17.4 cm. Coleção Privada. Available from: Artchive, <http://www.artchive.com/artchive/S/schwitters/rossfett.jpg.html> (accessed Julho 20, 2017).

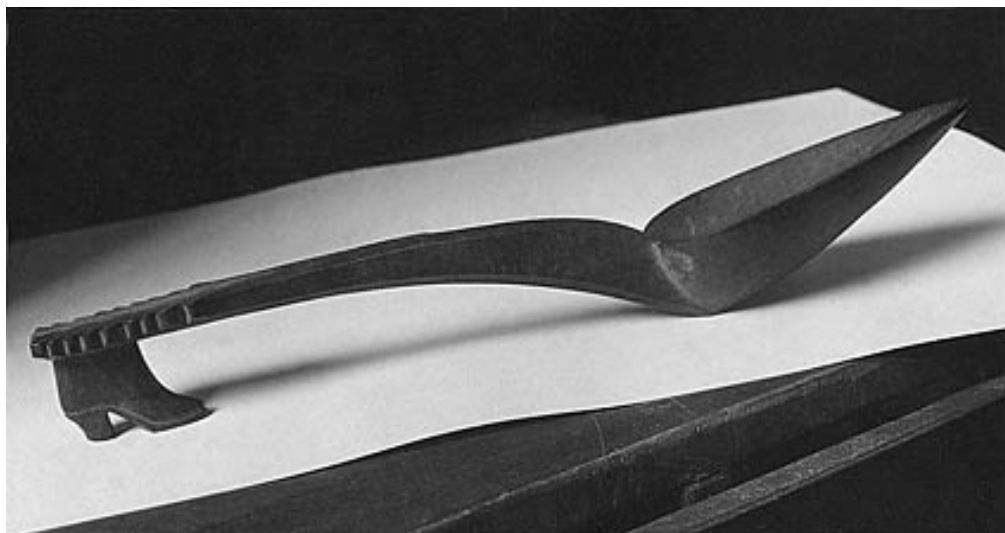


Imagem 7. Man Ray, *De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle* (Ilustração para *l'Amour fou* de André Breton). 1934, Gelatina de brometo de prata em suporte flexível, 8.7 x 11.5 cm. Centre Pompidou, Paris. From: Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr> (accessed Setembro 10, 2017).



Imagem 8. Robert Rauschenberg, *Charlene*. 1954, Combine painting. Óleo, carvão vegetal, papel, tecido, jornal, madeira, plástico, espelho, e de metal em Homosote, montado em madeira, com luz eléctrica, 225 x 321 x 11.5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdão. Available from: Flickr, <https://www.flickr.com/photos/taigatrommelchen/36420505260/in/photolist-XumBkS-23kQbv1-qCTRuz-5wNgcz-5wNgw8-BMmBN4-AXecAk> (accessed Abril 10, 2017).



Imagem 9. Kazimir Malevich, *Soldado da Primeira Divisão*. 1914, Óleo sobre tela, com colagem de papel impresso, selo postal e termómetro, 53.7 x 44.8 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. From: The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org> (accessed Agosto 3, 2017).



Imagem 10. Bruce Conner, *Temptation of St. Barney Google*. 1959, Vários materiais embalados em nylons montados sobre madeira, espelho, mármore, vassoura, papel, etc., 140 x 60 x 22 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wienem, Viena. From: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wienem, <https://www.mumok.at> (accessed Junho 13, 2017).



Imagem 11. Marcel Broodthaers, *Ma Collection*. 1971, Convites, folhas impressas, publicações, estampas em gelatina de prata, maquetes e manuscritos, com tinta, caneta e lápis, montados em ambos os lados de duas tábuas, Cada: 95 × 60 cm. Coleção Privada, Bruxelas. Em cima, vista frontal e em baixo, vista traseira. From: Rosalind Krauss. *'A voyage on the North Sea': Art in the Age of the post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 2000. Fig. 33,34.



Imagem 12. Rodney Graham, *Rheinmetall/Victoria 8*. 2003, Instalação, filme em 35mm (cores, mudo) e projector de filme Cinemeccanica Victoria 8, 10:50 min. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. From: The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org> (accessed Agosto 18, 2017).



Imagem 13. Tacita Dean, *The Green Ray* (Filme Still). 2001, Filme em 16mm (cor, mudo), 2.30 min. Colecção Towner Art Gallery, Eastborne, UK. From: The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org> (accessed Agosto 31, 2017)



Imagem 14. Stan Douglas, *Overture*. 1986,
Instalação de filme em 16mm (preto e branco) em loop, trilha sonora mono-óptica, 7 min. (por rotação). Art
Gallery of Ontario, Toronto. From: Scott Watson et al. *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998. 43.

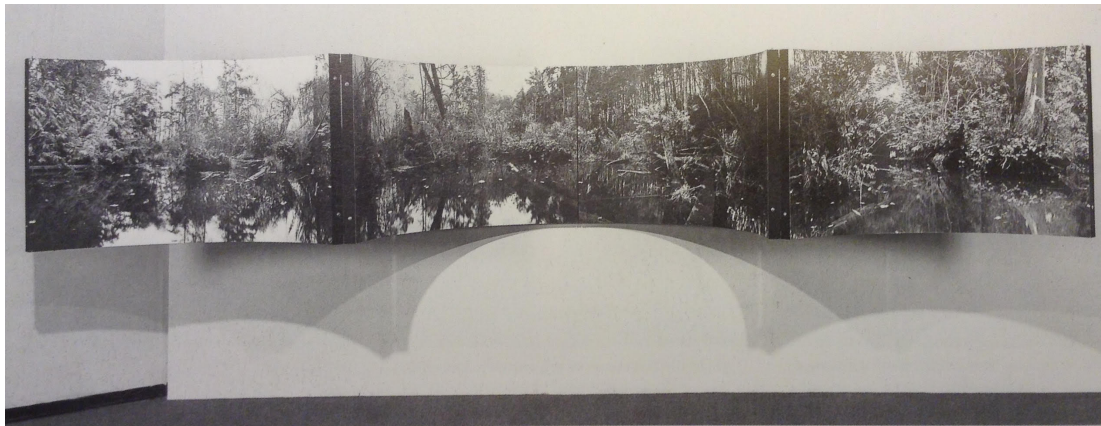


Imagem 15. Stan Douglas, *Panoramic Rotunda*. 1985,
Instalação fotográfica, quatro impressões em prata a preto e branco, quatro armações de madeira, dobradiças,
cabos, 104 x 300 cm. The Morries and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver.
From: Scott Watson et al. *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998. 39.



Imagem 16. Jeff Wall, *Restoration*. 1993, Transparência em cibachrome em vitrine iluminada com várias luzes fluorescentes, 137.1 x 506.9 cm. Kunstmuseum Luzern, Luzern. From: The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org> (accessed Agosto 4, 2017).



Imagem 17. Aura Rosenberg, *Kaiserpanorama (Berlin Childhood)*. 2000, Impressões e múltiplos, impressão Inkjet em papel de pano Hahnemühle, 76.2 x 101.6 cm. Available from: ArtNet, <http://www.artnet.com/artists/aura-rosenberg/kaiserpanorama-berlin-childhood-a-kHzDCAKuZz9AYOO-q4ruQ2> (accessed Agosto 5, 2017).



Imagem 18. Stan Douglas, *Onomatopoeia*. 1985–86, Instalação de slides, 154 slides (preto e branco), som, pianola de 88 notas, rolo de música, tela, 6 min. (cada rotação), Dimensões variáveis. Vancouver Art Gallery, Vancouver. From: Scott Watson et al. *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998. 41.



Imagem 19. Tacita Dean, *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)* (Filme Still). 2002, Filme em 16 mm (cor), som óptico, 13 min. Museum Abteiberg, Mönchengladbach. From: Jean-Christophe Royoux et al. *Tacita Dean*. London: Phaidon, 2013. 70.



Imagem 20. Tacita Dean, *Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)* (Filme Still). 2002, Filme em 16 mm (cor), som óptico, 13 min. Museum Abteiberg, Mönchengladbach. From: Jean-Christophe Royoux et al. *Tacita Dean*. London: Phaidon, 2013. 70.

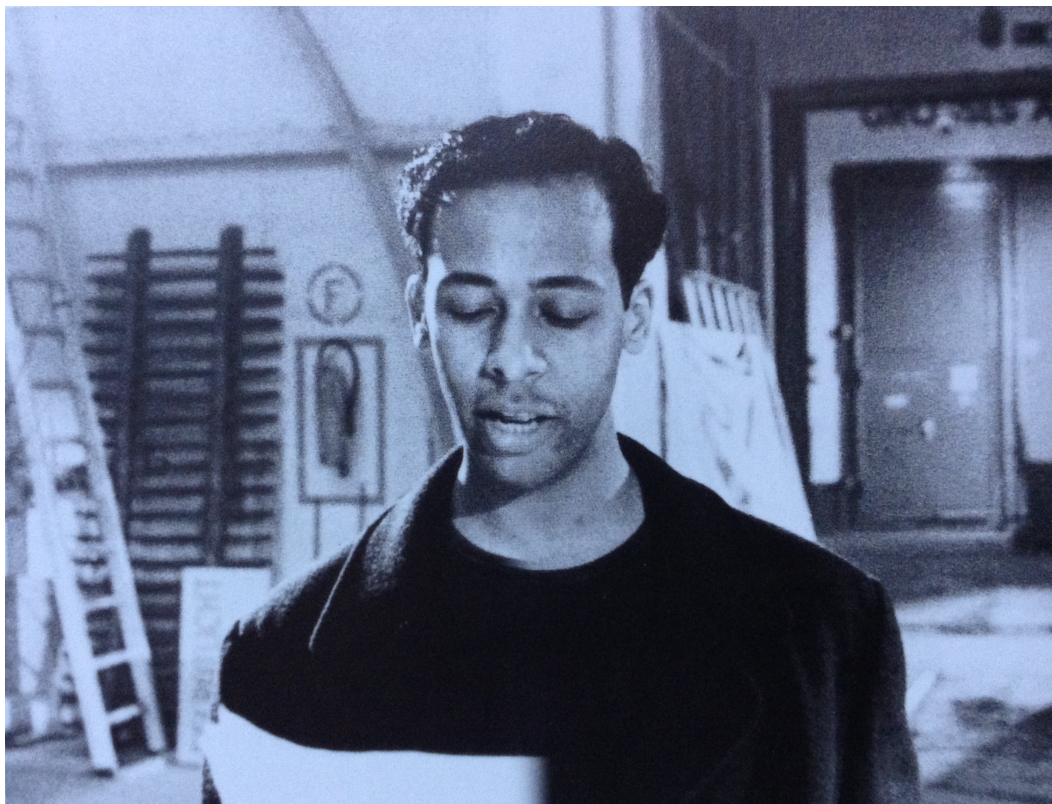


Imagem 21. Stan Douglas, *Der Sandmann* (Filme Still). 1995, Instalação de filme em loop, filme em 16mm (preto e branco), som, 9.50 min. (cada rotação). Guggenheim Museum, New York. From: Scott Watson et al., *Stan Douglas*. Londres: Phaidon Press, 1998. 71.

